

Tadashi Kawamata und Jo Achermann

Zwei Künstler bespielen Zug

**Wie ein Kunstmuseum den Dialog zwischen Kunst und
Öffentlichkeit im urbanen Raum unterstützt**

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen
Fakultät der Universität Zürich

vorgelegt von Jessica Stiburek
von Zürich/ZH

Angenommen im Frühjahrssemester 2011 auf Antrag von Herrn Prof.
Dr. Franz Zelger und Herrn Prof. Dr. Peter Cornelius Claussen

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	4
Einführung	5
Fragestellung, Aufbau und Quellenlage	8
Zug: eine Standortbestimmung	12
1. Transitstadt zwischen Berg und See	12
1.1. Das Kunsthaus Zug lädt ein – neue Sammlungsformen	17
1.2. Kunsthaus Zug mobil und die Kunstvermittlung im öffentlichen Raum	22
Kawamata und Achermann: Work in Progress in Zug	28
2. Kawamata: „Work in Progress in Zug 1996 – 1999“	28
3. Jo Achermann: „Horizontverflechtung in der Lorzenebene“ – Planung und Durchführung	34
3.1. Assoziationen zu Achermanns Kuben – ein Exkurs	38
3.1.1. Der Kubus	39
3.1.2. Urhütte	42
3.1.3. Horizontale	46
3.1.4. Halbtransparenz – Innen und Aussen	48
Wie Künstler urbane Räume erobern	52
4. Stadttheorien sind auch Raumtheorien	52
5. Der Raum und der Ort der Kunst	58
5.1. Über den <i>White Cube</i> O'Doherty's und den Anfängen der Ausstellungskritik	58
5.2. Der Ausstellungsraum der 60er und 70er Jahre	60
5.3. Differenzierung des Ausstellungsraumes seit den 80er und 90er Jahren	64
5.4. Der Kunstraum wird grenzenlos	67
Kawamata und Achermann: Formale und inhaltliche Parallelen	72
6. Der Aspekt der Vergänglichkeit	72
6.1. Kawamata: Vom Bauen für das Hier und Jetzt	75
7.2. Achermann: Vom Prozess der Ablösung	78

8. Zeitläufe oder das Festhalten von Flüchtigem	80
8.1. Kawamata: Guido Baselgia begleitet den Japaner mit seiner Kamera	81
8.2. Achermann: Dokumentation eines Werkprozesses	83
8. Arbeiten im urbanen Raum	86
9.1. Kawamata: Ein Künstler inspiziert die Stadt	87
9.2. Achermann: Die Kuben im urbanen Raum	92
9. Ein Dialog mit der Öffentlichkeit	96
9.1. Kawamata: Eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Bevölkerung	97
9.2. Achermann: Stimmen aus Zug	101
10. Kawamata und Achermann – eine Schlussbetrachtung	105
Anhang	110
Biographie Tadashi Kawamata (1953)	110
Biographie Jo Achermann (1954)	114
Literaturverzeichnis	117
Abbildungen	127
Abbildungsverzeichnis	149
Curriculum Vitae	151

Zusammenfassung

In meiner Untersuchung habe ich zwei zentrale Punkte herausgearbeitet. Erstens ging ich der Frage nach, inwieweit zwei Künstler, Tadashi Kawamata und Jo Achermann am Beispiel der Stadt Zug sich mit urbanen Räumen auseinandersetzen und inwiefern ihre Arbeiten ausserhalb der musealen Mauern eine Plattform für einen diskursiven Austausch mit der Öffentlichkeit darstellen. Zweitens wurde die Rolle des Kunsthauses Zug in Bezug auf seine Mitwirkung bei zwei unterschiedlichen Projekten beleuchtet. In diesem Zusammenhang interessierte die Rolle des *Kunsthause Zug mobil*, eines fahrbaren Ausstellungsraumes, und dessen Aufgabe der Kunstvermittlung im öffentlichen Raum.

Im Auftrag des Zuger Kunsthause bespielten Kawamata (1996-1999) und Achermann (2003-2005) in Form eines *Work in Progress* die Region Zug. Die formalen und inhaltlichen Aspekte ihrer Arbeiten weisen trotz unterschiedlicher kultureller Herkunft der Künstler viele Gemeinsamkeiten auf. Beide wählten sie einfache Holzplatten, die sie auf- und miteinander verbanden und zu verschiedenen Gebilden zusammensetzten.

In Bezug zur raumzentristischen, gleichzeitig auf Reduktion hin ausgerichteten Kunst der 60er Jahre, zeigte sich in der Auseinandersetzung mit den beiden Künstlern, dass ihre Werke in Zug raumbezogene Skulpturen sind. Ihre Projekte haben den Anspruch, in urbanen Räumen zu stehen. Zudem sind beides begehbare Skulpturen, die ihre Wirkung erst dann entfalten, wenn sie vom Publikum begangen und erfahren werden. Während dem langen Prozess der Werkgenese entwickelten sich zahlreiche Gespräche zwischen Künstler und Rezipienten. Das *Kunsthause Zug mobil* unterstützte zudem die Kunstvermittlung der Projekte vor Ort.

Einführung

Sowohl in der Kunstproduktion als auch in der Ausstellungsform zeitgenössischer Kunst hat sich seit den 60er Jahren vieles grundlegend verändert. Die klassischen Gattungen Malerei und Skulptur wurden durch neue Kunstformen wie die Minimal Art, Land Art, Arte Povera, Performance, Happening oder Videokunst ergänzt. Mit dem Aufkommen der neuen Darstellungsformen rückte die Malerei und Skulptur zunehmend in den Hintergrund. „Weit und breit kein Rahmen mehr und kein Sockel“¹, stellte Uwe Schneede treffend fest. Die Kunst versuchte sämtliche Grenzen aufzulösen und sich völlig autonom, ohne jegliche Einzwängungen, zu präsentieren. Gleichzeitig mit dem Aufkommen der neuen Darstellungsformen wollte sie sich aus ihren institutionellen Zwängen befreien. Die Formen der Land Art oder Minimal Art schienen wie dafür geschaffen, die von den Künstlern oft kritisierten Museen und Galerien zu verlassen und in den öffentlichen Raum zu treten. Mit dieser Flucht aus den „heiligen“ Räumen suchten die Kunschtchaffenden den Dialog mit der Umwelt und der Gesellschaft. Nicht nur eine Elite sollte Kunst erfahren können; allen sollte die Möglichkeit gegeben werden, sich mit Kunst auseinanderzusetzen.

Mit dieser Ausweitung in neue Räume werden die Betrachter dazu ermuntert, dem Werk aktiv zu begegnen. Die Distanz zwischen Kunstwerk und Besucherin, wie sie in den Museen markiert wird, wird im Aussenraum aufgebrochen. „Die ästhetische Distanz zwischen Werk und Nicht-Werk, Kunst und Alltag, welche sie [die Werke früher, Anm. d. Verf.] faktisch und symbolisch markierten, war gefallen.“² Die Leute sollen nicht nur visuell, sondern mit ihrem ganzen Körper das Kunstwerk erfassen können. Oft konnte eine Sache erst durch die Interaktion zwischen Mensch und Objekt als Kunstwerk erkannt werden.

Aus historischer Sicht ist das Phänomen der Kunst im öffentlichen Raum nichts Neues. Es ist geradezu normal auch ausserhalb des Museums auf Kunstobjekte zu stossen – Skulpturen, Brunnen und sonstige Denkmäler gibt es in jeder Stadt. Die Ausprägung der Kunstwerke hat sich aber im Laufe der vergangenen Jahrzehnte verändert. Künstler und Künstlerinnen setzen sich heute – oft in Form einer prozessorientierten

¹ Schneede 2001, S. 217.

² Schneede 2001, S. 217.

Arbeit – über längere Zeit mit dem Raum und seinen Menschen auseinander. Geografische, historische und gesellschaftliche Gegebenheiten des zukünftigen Standortes werden studiert und fliessen ins Kunstwerk mit ein. Diese sogenannten ortsbezogenen Skulpturen, die „site-specific sculptures“, schaffen einen konkreten Orts- und Kontextbezug her.

Die neue Ausrichtung der ortsbezogenen Skulpturen hatte zur Folge, dass sich die Kunst immer stärker in den öffentlichen Raum bewegte. Konsequenz dieser Ausbreitung waren kontrovers geführte Debatten in Städten und Museen. Mit Fragen der Akzeptanz und Aversion gegenüber Kunstwerken beschäftigten sich insbesondere die Verantwortlichen in den Städten. Ästhetische und ethische Überlegungen standen dabei im Vordergrund. Neu gegründete Kunstkommissionen suchten geeignete Standorte für Skulpturen und Installationen, welche das Stadtbild prägen sollten. Kunst wurde als Imagefaktor für eine lebendige und globale Stadt zunehmend wichtig. Die Museumsdirektoren auf der anderen Seite, sahen sich durch den Ausbruch der Kunst aus den institutionellen Mauern zusätzlich gezwungen, ihre Vorstellung von Sammeln, Konservieren und Bewahren neu zu überdenken. Um die Museen aktiv am Dialog über die Kunst im öffentlichen Raum teilhaben zu lassen, waren neue Ideen und Konzepte gefragt. Für das Präsentieren zeitgenössischer Kunst, die ausserhalb der Museen stattfindet, bedurfte es neue räumliche Wege zu begehen. Auch stellte das Sammeln vergänglicher, grossformatiger oder sperriger Kunst die Museen vor neue, auch konservatorische Schwierigkeiten.

Was die Handhabung zeitgenössischer Kunst anbelangt, leistete das Kunsthaus Zug mit dem Direktor Matthias Haldemann Pionierarbeit. Früh erkannte er die Problematik des Sammelns von neuer Kunst. Durch die räumliche Begrenztheit wurde das Museum gezwungen ein neues Konzept zu realisieren, dass schon bald eine internationale Ausstrahlung zur Folge haben sollte. Das *Projekt Sammlung* lud Künstler zu einem mehrjährigen *Work in Progress* nach Zug ein. Diese Idee gründete auf den Überlegungen, „dass Ortsbezug und Kontinuität sowie die Möglichkeit vertiefter Auseinandersetzung primäre Aspekte des Sammelns darstellen und nicht materieller Besitz.“³ Diese auf längere Zeit hin konzipierten Projekte verliessen oft das Museum um im öffentlichen Raum einem breiten Publikum gezeigt zu werden. Tadashi

³ Mack 2001.

Kawamata und Richard Tuttle legten mit ihren Projekten zwischen 1996 und 2000 den Grundstein für diese Art von künstlerischer Zusammenarbeit mit dem Museum. Später folgten Jo Achermann, Pavel Pepperstein, Olafur Eliasson und Roman Signer.⁴

Ein weiteres zentrales Novum des Kunsthauses war die Konstruktion eines beweglichen, containerähnlichen Ausstellungsraumes, dem *Kunsthause Zug mobil*. Dank diesem neuen Ausstellungskonzept, welches erlaubte Kunst an ganz beliebigen Orten zu zeigen, verwob das Kunsthause Zug den öffentlichen Raum noch enger mit dem Museum. Die Leute mussten nicht mehr zwingend ins Museum kommen um Kunst zu sehen; das Museum kam nun zu ihnen in die Stadt oder aufs Land. Kulturvermittlung wurde dadurch auf einer viel breiteren Ebene möglich. Neue gesellschaftliche Schichten wurden mit Kunst konfrontiert. Dank dem mobilen Container ist eine Plattform entstanden, die es ermöglichte, Künstler, Kunstwerk und die Bevölkerung näher zueinander zu bringen.

Die Idee einer schriftlichen Abhandlung kam im Zusammenhang mit der Betreuung des *Kunsthause Zug mobil* und der damit verbundenen Ausstellung zum Projekt *Jo Achermann: Horizontverflechtung – fünf Holzkuben in der Lorzenebene* zustande. Achermann stellte fünf begehbare Holzkuben – Observatorien ähnlich – in die Lorzenebene und ermöglichte den Besuchern die Verstärkung eines ehemaligen Naherholungsgebietes von einer anderen Perspektive aus mitzuerleben. Die vom Künstler aufgenommenen Fotografien über die Veränderung der Landschaft wurden anschliessend im *Kunsthause Zug mobil* gezeigt. Durch die Aufsicht im Ausstellungscontainer kam ich direkt mit Leuten aus der Umgebung in Kontakt und konnte so ihre Erfahrungen mit den Kunstobjekten unmittelbar miterleben und festhalten. Aus diesen Eindrücken entstand die Lizenziatsarbeit zum Projekt von Achermann. Je länger die Auseinandersetzung mit der Kunst in der Stadt und Umgebung von Zug andauerte, desto unverkennbarer wurden die formalen und inhaltlichen Parallelen zu anderen Arbeiten im öffentlichen Raum. Mich interessierte, wie andere Künstler unter ähnlichen Voraussetzungen mit verwandten Themen umgehen. Die Tatsache, dass das Kunsthause Zug eine nicht unwesentliche Rolle bei der Umsetzung des Projektes von Achermann spielte, fand ich ebenso spannend, wie den

⁴ Siehe für nähere Informationen die Website des Kunsthause Zug, http://www.kunsthausezug.ch/04_Sammlung/sammlungrechtssamml.html (28.08.2010).

Einbezug des *Kunsthaus Zug mobil*. Auf diesem Weg stiess ich unweigerlich auf den japanischen Künstler Tadashi Kawamata. Sein mehrjähriges Projekt in Zug bot sich als weiteres Untersuchungsfeld für meine Arbeit an. Da zu diesem Thema noch keine wissenschaftliche Untersuchung vorliegt, entschied ich mich darüber zu schreiben.

Trotz auffallender Verwandtschaften, ist es dennoch notwendig, die Arbeiten auf zwei verschiedenen Ebenen zu betrachten. Kawamata, ein international bekannter Künstler, der auf eine lange Vergangenheit mit ähnlichen Arbeiten im öffentlichen Raum zurückblicken kann, arbeitet in Zug neu in Form eines mehrjährigen *Work in Progress*. Aus der vierjährigen Zusammenarbeit sind raumbezogene Installationen entstanden, die bis heute das Stadtbild prägen. Bei der Ausführung des Projektes bezog der Künstler die Bevölkerung Zugs aktiv mit ein. Für Jo Achermann hingegen ist das Projekt in Zug die erste grosse Arbeit im Aussenraum. Es wurde von Anfang an auf seine zeitliche Begrenztheit hin konzipiert. Die Arbeit setzt sich ausschliesslich mit der Lorzenebene auseinander, einem Stadtteil Zugs, der sich auch heute noch stark im Wandel befindet. Die formalen und inhaltlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Projekte aufzuzeigen, ist ein Ziel dieser Arbeit.

Fragestellung, Aufbau und Quellenlage

Der urbane Raum kann in den Projekten von Kawamata und Achermann in Zug als wichtigstes Untersuchungsmerkmal der beiden Künstler betrachtet werden. Beide erforschen sie die Umgebung, um danach ihre Ideen umzusetzen und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Neben der formalen Ähnlichkeit zeigen sich insbesondere im mehrjährigen, prozessorientierten Arbeiten vor Ort, Parallelen zwischen den beiden Arbeiten auf. Auch die Tatsache, dass beide Projekte eng mit dem Kunsthaus Zug verflochten sind, spielt eine wichtige Rolle – die Kunstvermittlung findet nicht mehr nur in den Räumen der Institution statt, sondern auch in der Stadt und der Umgebung von Zug. Aus diesen Feststellungen können folgende Thesen formuliert werden.

1. Die prozessorientierten künstlerischen Arbeiten von Tadashi Kawamata und Jo Achermann liefern einen Beitrag zum aktuellen Diskurs über die Veränderung der Stadt Zug.
2. Die Arbeiten von Kawamata und Achermann stehen kunsthistorisch betrachtet in der Tradition der raumbezogenen Kunst der 60er Jahre – mit dem Anspruch sich an urbanen Orten zu positionieren.
3. Durch die vom Kunsthaus Zug in Auftrag gegebenen Kunstprojekte und durch die Nutzung des *Kunsthaus Zug mobil* bindet das Museum die Bevölkerung stärker an die Institution.

Entsprechend schlüssen sich an diese Formulierungen folgende Fragen an: Wie gehen zwei aus ganz verschiedenen Kulturkreisen stammende Künstler ein vom Kunsthaus Direktor in Auftrag gegebenes mehrjähriges Projekt im öffentlichen Raum an? Was wollen sie durch ihre Arbeiten bei der Bevölkerung bewirken? Wie lassen sich die Werke kunsthistorisch verorten? Wo stehen die beiden Werke im Gesamtoeuvre der beiden Künstler? Wie geht ein Kunstmuseum mit Projekten im öffentlichen Raum um? Welchen Nutzen hat die Institution von einer solchen Zusammenarbeit? Anhand von Literaturrecherche und -analyse sowie der Betreuung des Projektes von Achermann vor Ort, sollen diese Fragen in der vorliegenden Arbeit beantwortet werden. Einer Werkanalyse gleich werden die verschiedenen Facetten der beiden Projekte aufgefächert und ihre Überschneidungen und Abweichungen entsprechend dargelegt.

Die vorliegende Arbeit ist in vier grosse Abschnitte unterteilt. Diese gliedern sich wiederum in einzelne Unterkapitel. Im ersten Abschnitt meiner Untersuchung „Zug: eine Standortbestimmung“ steht die Schweizer Transitstadt im Vordergrund. In diesem Kontext wird ihr Kunstmuseum vorgestellt. Dabei interessieren das *Projekt Sammlung* und das *Kunsthaus Zug mobil*. Im nächsten Abschnitt „Kawamata und Achermann: Work in Progress in Zug“ werden die beiden Projekte im Detail beschrieben. Der Einschub „Assoziationen zu Achermanns Kuben“ stellt eine erste Interpretation des Werkes von Achermann zur Schau. Im dritten Teil meiner Abhandlung, „Wie Künstler urbane Räume erobern“, wird die Geschichte der „Kunsteroberung“ des Raumes seit den 60er Jahren nachgezeichnet. Die Untersuchung soll einen theoretischen und mit Beispielen versehenen Einblick in die

Auseinandersetzung der Künstler und Künstlerinnen mit unterschiedlichen Ausstellungsorten ermöglichen. Im letzten Abschnitt „Kawamata und Achermann: Formale und inhaltliche Parallelen“ werden die Projekte der beiden Künstler aufgegriffen, nach ihren formalen und inhaltlichen Aspekten untersucht und miteinander verglichen. Das letzte Kapitel dieses Abschnittes ist dem Fazit gewidmet und fasst die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Arbeiten in Zug zusammen. Zudem versucht es die Frage nach der kunsthistorischen Verortung zu beantworten.

Für den theoretischen Teil meiner Untersuchung lagen mir verschiedene Primärquellen aus dem Sammelband „Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts“ von Charles Harrison und Paul Wood⁵ vor. Die Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften zur Raumtheorie stammen grösstenteils aus einem Sammelband von Jörg Dünne und Stephan Günzel.⁶ „Die Logik der Sammlung“ von Boris Groys⁷ sowie die von Barbara Steiner und Charles Esche⁸ herausgegebene Publikation „Mögliche Museen“ waren für meine Untersuchung sehr bedeutsam. Weiter stellten Zeitschriften wie das „Artforum“, „Kunstforum International“ oder „Parkett“ wichtige Quellen dar. Als Sekundärliteratur zum Thema Kunst im öffentlichen Raum waren die Beiträge von Walter Grasskamp⁹, Martin Warnke¹⁰ und Claudia Büttner¹¹ hilfreich. Die Publikation „Public Art“, von Florian Matzner¹² herausgegeben, ist eine umfangreiche Zusammenstellung der Kunst im öffentlichen Raum der letzten Jahre und wurde in der vorliegenden Arbeit verwendet. Zur Frage der postmodernen Stadt wurden die Beiträge von u.a. Carl Fingerhuth¹³, Thomas Sieverts¹⁴ und Ludger Basten¹⁵ herangezogen.

Zu den beiden Künstlern findet sich unterschiedlich viel Quellenmaterial. Die Literatur über Tadashi Kawamata ist viel umfangreicher als die von Jo Achermann. Für die

⁵ Harrison/Wood 2003.

⁶ Dünne/Günzel 2006.

⁷ Groys 1997.

⁸ Steiner/Esche 2007.

⁹ Grasskamp 1988, 1989, 1997.

¹⁰ Warnke 1987, 2000.

¹¹ Büttner 1997.

¹² Matzner 2004.

¹³ Fingerhuth 1997.

¹⁴ Sieverts 1998.

¹⁵ Basten 2005.

Erschliessung des Werkzyklus von Kawamata standen mir eine Vielzahl von Publikationen zur Verfügung. Insbesondere die Ausstellungskataloge in Zürich (1993)¹⁶, in Recklinghausen (1995)¹⁷, in Zug (1996-1999)¹⁸ und im Museum Schloss Moyland (2003)¹⁹ stellten eine wichtige Quelle dar. Des Weiteren boten die zusammengestellten Gespräche Kawamatas mit den verschiedenen Behördevertretern und Privatpersonen während dem *Work in Progress* in Zug viel wertvolles Material.²⁰

Bei Jo Achermann ist die Menge an Quellen dagegen eher spärlich. Für die Untersuchungen seines Werkes diente mir hauptsächlich der Ausstellungskatalog des Nidwaldner Museums (1997)²¹ und der Katalog von Fabrizio Brentini, „Jo Achermann. Holz in Architektur und Kunst“ (2000)²². Texte zu seiner Kunst und aktuell zu seinem hier vorgestellten Werk *Horizontverflechtung – fünf Holzkuben in der Lorzenebene* fanden sich in lokalen Zeitschriften, den Jahresberichten des Kunsthhauses Zug sowie in Artikeln und Kommentaren im Internet. Die kunsthistorische Werkanalyse erfolgte aber mehrheitlich aus den gesammelten Erfahrungen während der Betreuung des Kunstwerkes vor Ort. Zudem werden die persönlich geführten Gespräche mit dem Künstler, dem Museumsdirektor und den Besuchern und Besucherinnen des Projektes in die Arbeit einfließen.

¹⁶ Kawamata 1993.

¹⁷ Kawamata 1995.

¹⁸ Kawamata 1999.

¹⁹ Kawamata 2003.

²⁰ Kawamata 1997.

²¹ Achermann 1997.

²² Brentini 2000.

Zug: eine Standortbestimmung

1. Transitstadt zwischen Berg und See

„Zug ist eine Kleinstadt, die schon immer ein Durchgangsort gewesen ist, der sich politisch, ökonomisch, konfessionell und kulturell den konkurrierenden Nachbarstädten anzupassen und sich in Nischen einzurichten hatte.“²³

Mit diesen Zeilen beschreibt Matthias Haldemann die Stadt, in der er seine Funktion als Kunsthaus Direktor wahrnimmt. Zug liegt tatsächlich an einer der wichtigsten Eisenbahnstrecken der Schweiz, der Zürich-Gotthard-Verbindung. Täglich wird die Kleinstadt von zahlreichen Pendlern durchströmt. Vor allem für die umliegenden Gemeinden Cham, Baar und Steinhausen bietet Zug einen attraktiven Arbeitsstandort. Auch topographisch kann Zug als Transitstadt gesehen werden. Sie ist von Bergen und dem See umgeben, weshalb sie sich nur in eine Richtung, nach Norden, ausdehnen kann. (Abb. 1)

Die Gründung Zugs geht auf das 13. Jahrhundert zurück. Die Mauern des Zytturns aus dem 15. Jahrhundert stammen noch aus jener Zeit.²⁴ Die kleine Altstadt liegt am Fusse des Zugerberges und reicht bis zum Seeufer. Das Rathaus aus dem Jahre 1506 ist das bedeutendste spätgotische Gebäude der Schweiz und bildet den Kern der Altstadt.²⁵

In den letzten dreissig Jahren des vergangenen Jahrhunderts hat sich Zug durch eine geschickte Steuerpolitik und geografische Standortvorteile zu einer „internationalen Handelsmetropole“ gewandelt.²⁶ Zahlreiche vor allem ausländische Firmen haben sich hier niedergelassen und viele neue Arbeitsplätze geschaffen.²⁷ Laut einer Studie der

²³ Kawamata 2000, S. 38.

²⁴ Der Zytturn wurde 1478 erbaut. Seine Anfänge reichen zurück in die Zeit der Gründung Zugs. In der Mitte des 13. Jahrhunderts als einfacher Durchlass im ältesten Mauerring erbaut, wurde er zum zentralen befestigten Zugang der noch jungen Stadt. Durch seine Lage markiert er heute die Schnittstelle zwischen der inneren und der äusseren Altstadt. Siehe Näheres dazu auf: www.stadtzug.ch (23.10.2010).

²⁵ Der Ratssal ist einer der wenigen spätmittelalterlichen Säle, der an Ort und Stelle und in der ursprünglichen Verwendung erhalten geblieben ist. Siehe Näheres auf: http://www.stadtzug.ch/de/portrait/geschichte/?action=showinfo&info_id=29 (23.10.2010).

²⁶ Kawamata 2000, S. 38.

²⁷ Westlich des Bahnhofs breitet sich das Gelände des ehemaligen Industriekonzerns Landis und Gyr aus. Einst ein geschlossener Stadtteil („verbotene Stadt“) hat mit der Umstrukturierung des Konzerns die Öffnung des Areals mit neuen Unternehmungen, neue

Credit Suisse aus dem Jahre 2009 über die Standortqualität der Schweiz, liegt der Kanton Zug, zusammen mit Zürich, auf dem vordersten Platz.²⁸ Die Politiker aus Zug haben das Potential ihrer Stadt schon längst erkannt. Seit einigen Jahren engagieren sie sich nebst dem Verkehrs- und Wirtschaftsfaktor auch für eine starke kulturelle Stadt. Im Ideenkatalog steht als Ziel Folgendes:

„Die Belebung des öffentlichen Raumes ist notwendig und willkommen. Die allgemeinen Stärken der Stadt Zug wie die besondere geografische Lage, Naherholungsqualität, Natur, See, grosszügige Anlagen oder Multikulturalität sollen auch für das kulturelle Geschehen besser nutzbar werden.“²⁹

Auch das Kunsthaus Zug zeigt grosses Engagement, wenn es um die Frage der Mitgestaltung des Stadtbildes geht. Seit geraumer Zeit hat das Museum das „Forum Kunsthaus Zug“ ins Leben gerufen – eine Plattform für Kulturinteressierte. Das Museum ruft die Bevölkerung zur aktiven Mitsprache und Mitgestaltung ihrer Stadt auf:

„Das ‚Forum neues Kunsthaus für Zug‘ ist eine offene Plattform für Zuger Kulturinteressierte. Sie bekennen sich zur Standortattraktivität von Zug als Wirtschafts- und Kulturplatz. Sie stehen ein für ein Kunsthaus mit Ausstrahlung für die breite Öffentlichkeit und engagieren sich für eine qualitative Stadtentwicklung.“³⁰

Von allen Seiten wird immer wieder auf die heutige Standortattraktivität Zugs hingewiesen. Dies war aber nicht immer so. Während die meisten anderen Städte Europas ihre Veränderungen bereits im 19. Jahrhundert erlebten, entwickelte sich Zug ausschliesslich im 20. Jahrhundert. Seit dem Umbruch in den 30er Jahre hat sich das Aussehen Zugs rasant geändert. Unweit des alten Zentrums werden die Zeichen neuester Bebauungen sichtbar. Neben den positiven Stimmen über die Vorteile der Stadt Zug, beklagen sich Architekten und Denkmalpfleger, dass damalige Verantwortliche städtebaulich überfordert waren. Der Denkmalpfleger des Kantons Zug schiebt die Schuld den früheren Baubehörden zu:

Überbauungen und einem neuen Erschliessungskonzept begonnen. Tausende von neuen Arbeitsplätzen und Wohnungen sind hier entstanden. Siehe www.stadtzug.ch (08.08.2010).

²⁸ Credit Suisse, Economic Research 2009.

²⁹ Stadtrat Zug 2009.

³⁰ Siehe Näheres dazu unter: <http://www.forum-kunsthauszug.ch/> (08.08.2010).

„Es fehlten die richtigen Leute am richtigen Ort, um die nötigen Entscheide zu treffen.“³¹

Bauliche Fehlentscheide wurden gefällt, ohne dabei die Konsequenzen vor Augen zu haben, die bis heute nachwirken. Es fehlte damals an einem Gesamtkonzept für das Stadtbild.

Die fortschreitende Urbanisierung Zugs hält Schritt mit der Verstädterung der gesamten Schweiz.³² Damit begann mit dem ökonomischen Aufschwung auch der Grad „der Ausdehnung und der Diffusität“³³. Politische und wirtschaftliche Faktoren bestimmten Zugs Wachstum. Jüngstes Beispiel dieser städtischen Ausfransung ist die Erschliessung der Lorzenebene. (Abb. 2) Die Neue und Alte Lorze bilden die Hauptausrichtung der Ebene, welche sich im Nordwesten der Stadt erstreckt. Das Schwemmland, in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts auch als Mülldeponie verwendet, wurde in den letzten Jahren zum Erholungsraum der ansässigen Bevölkerung. Fussgänger, Jogger und Hobbygärtner nutzten den Naturfreiraum täglich. Dieses Vergnügen währte jedoch nicht lange. In den letzten Jahren wich dieser Raum immer mehr einer neuen Wohnüberbauung. Der Behördebeschluss zur Genehmigung des neuen Siedlungsbaus formulierte im Juni 2001 zwar das Ziel, die Gemeinden Baar, Cham, Steinhausen und die Stadt Zug, städtebaulich und landschaftsgestalterisch an der Qualitätsverbesserung im Raum Lorzenebene mitgestalten zu lassen. Langfristig sollten alle umliegenden Gemeinden Nutzen aus der Neuerschliessung ziehen können.³⁴ Siedlung, Naherholung und Natur sollten in Einklang gebracht werden.³⁵ Und dennoch kann nicht wegdiskutiert werden, dass ein beträchtlicher Einschnitt in ein einstiges Erholungsgebiet gemacht worden ist.

Seit dem Behördebeschluss von Zug 2001 hat sich in der Lorzenebene nämlich einiges getan. In der „Schleife“ entstanden neue Wohnblöcke. Bevor die Hertiüberbauung 2003 in Angriff genommen werden konnte, musste das Areal zuerst saniert werden. Da war früher – „wie üblich im Niemandsland zwischen Ortschaften“ – eine Abfalldeponie,

³¹ Heinz Horat, Denkmalpfleger des Kanton Zug, in: Kawamata Gespräche 1997, S. 29.

³² Die Schweizer Bevölkerung lebt laut einer Erhebung der UNO zu 73,62% in urbanen Regionen. United Nations, Departement of Economic and Social Affairs 2009.

³³ Sieverts 1997, S. 13.

³⁴ Beschluss Behördedelegation 2001, S. 3.

³⁵ Beschluss Behördedelegation 2001, S. 3.

die es aufzuräumen galt.³⁶ Nach der Bereinigung schossen hier Gebäude wie Pilze aus dem Boden. Im Herbst 2004 konnten die ersten 100 Wohnungen bereits bezogen werden. Die einzelnen Häuser in der Hertisiedlung stehen dicht nebeneinander. Der Freiraum zwischen den einzelnen Bauelementen ist klein. Die Wohnungen in der vordersten Reihe haben immerhin Ausblick auf eine noch nicht verbaute Grünfläche. Doch bald soll auch hier die Natur dem Siedlungsbau weichen, geplant sind zwei weitere Baukomplexe. Die Frage nach der Einhaltung einer ausgewogenen Entwicklung der Besiedlung, wie sie im kantonalen Baugesetz vorgeschrieben steht, kann an dieser Stelle durchaus kritisch hinterfragt werden.

Rund siebzig Prozent der Schweizerinnen und Schweizer leben in Städten oder städteähnlichen Gebilden.³⁷ Wie gesagt, ist die Ökonomisierung der Städte nicht mehr nur ein Phänomen der Grossmetropolen New York oder Tokyo, sie ist auch in der Schweiz allgegenwärtig und bewirkt gewaltige Veränderungen im Erscheinungsbild der Stadt. Nicht umsonst ist in den vergangenen Jahren die Gestalt der Stadt zu einem wichtigen öffentlichen Thema geworden. Ihre Formen und Strukturen widerspiegeln die gesellschaftliche und die kulturelle Identität der Bevölkerung.³⁸ Deshalb wünschen sich nicht nur Architekten, sondern auch Politiker, die Baubehörde, Umweltschützer, Bewohner und Künstler ein Mitspracherecht bei der Gestaltung ihrer Stadt. Die Mehrheit der Bewohner sehnt sich nach mehr Grünräumen, weniger Strassenverkehr und hofft auf ein gut ausgebautes, öffentliches Verkehrsnetz.³⁹ Doch meistens kümmert sich die ökonomische Entwicklung nicht gross um diese Stimmen. Die Entstehung neuer Stadtteile und die Veränderung der nächsten Umgebung scheint „ein Naturgesetz“ zu sein, dem sich entgegenzusetzen eine enorme Schwierigkeit darstellt.⁴⁰

Das Phänomen dieser Zunahme der Verstädterung nennt der Architekt und Stadtplaner Thomas Sieverts „Zwischenstadt“.⁴¹ Die zentrale gestalterische

³⁶ Oberholzer 2003, S. 40.

³⁷ United Nations, Departement of Economic and Social Affairs 2009.

³⁸ Fingerhuth 1997, S. 10.

³⁹ Krebs 2004, S. 19.

⁴⁰ Krebs 2004, S. 19.

⁴¹ In „Zwischenstadt“ von Thomas Sieverts geht es v.a. um den Lebensraum der Menschen, einen Raum ohne Namen und Anschauung. Die Zwischenstadt ist für Sieverts weder Stadt noch Land. Sie hat keinen Namen und doch besitzt sie die Eigenschaften von Stadt/Land. Die Zwischenstadt ist auf der ganzen Welt zu finden, besonders aber wird sie dort sichtbar, wo

Herausforderung, die sich in den Peripherien stellt, ist die „Verknüpfung und Verbindung“ von neuer und alter Stadt. Verkehrstechnisch muss die Zwischenstadt vernünftig erschlossen werden. Zudem ist es essentiell eine breit abgestützte Diskussion über die Ästhetik der Peripherie zu führen. Sieverts fordert die Bewahrer der Alten Stadt auf, sich auch über das Aussehen der Zwischenstadt Gedanken zu machen. Die Zukunft, so Sieverts, liege im Aufbau einer neuen „Stadtkulturlandschaft“.⁴² Die Gestaltung der Peripherie beinhaltet auch die Einbeziehung und Verknüpfung der sozialen und kulturellen Qualitäten einer Stadt.⁴³ Die Stadtentwicklung muss einen Kompromiss zwischen den positiven Qualitäten der Stadt (kulturelle und soziale Vielfalt) und den geschätzten Wohnqualitäten der Peripherie (Platz, Ruhe, Nähe zum Grünen) bilden.⁴⁴

Die Überbauungen in der Lorzenebene würde Sieverts wohl als „Stadt zwischen dem alten historischen Stadtkern und der offenen Landschaft, zwischen dem Ort als Lebensraum und dem Nicht-Ort der Raumüberwindung“ beschreiben.⁴⁵ Auch wenn die anliegenden Gemeinden den Wunsch äussern, „weiterhin als historisch eigenständige Gebiete erkennbar zu bleiben“⁴⁶, wird die Lorzenebene vielleicht auch eine Zwischenstadt, die sich als Übergangszone zwischen Zug und Baar verstehen wird. Die Stadt, die im Augenblick noch keinen Namen hat, wird sowohl urbane, wie auch ländliche Eigenschaften übernehmen.

Wie in späteren Kapiteln beschrieben wird, beschäftigen sich sowohl Jo Achermann als auch Tadashi Kawamata mit dem Phänomen der Verstädterung. Der Innerschweizer geht in seiner Arbeit konkret mit der städtebaulichen Entwicklung des einstigen Naherholungsgebietes der Lorzenebene hart ins Gericht. Kawamata hingegen versucht Schwachstellen und Fehlkonstruktionen in der Stadt Zug aufzudecken um diese der Bevölkerung auf subtile Art und Weise aufzuzeigen.

Städte über ihre in das Umland ausgreifende Ausdehnung zusammenwachsen zu einer Ansammlung von Stadtfeldern. Siehe, Sieverts 1997.

⁴² Sieverts 1998, S. 464.

⁴³ Basten 2005, S. 10.

⁴⁴ Basten, S. 11.

⁴⁵ Sieverts 1997, S. 7.

⁴⁶ Beschluss Behördedelegation 2001, S. 22.

1.1. Das Kunsthaus Zug lädt ein – neue Sammlungsformen

Das „Verhältnis der Kunst zu ihrer jeweiligen Gegenwart“⁴⁷ war nur bis dahin unproblematisch, solange sie sich in Deckung mit staatlichen und gesellschaftlichen Ansprüchen befand. Je mehr sich die Kunst zu einer eigenständigen Tätigkeit entwickelte, in der sie nicht mehr den Mächtigen gehorchen wollte, desto mehr Mühe bekundeten die Museen zeitgenössische Kunst anzuerkennen und in ihre Sammlungsbestände aufzunehmen.⁴⁸ Doch da, wo die Präsenz der Gegenwartskunst anzutreffen war, wurde in verschiedenen Museen über den Prozess des Sammelns nachgedacht. Boris Groys, ein deutscher Philosoph, konstatiert in seinem Buch „Logik der Sammlung“, dass die „metaphysische, religiöse oder ideologische Grundfrage von damals, ‚Was bleibt?‘, zu einem technischen Problem des musealen Sammelns und Aufbewahrens geworden ist.“⁴⁹ Wie soll sperrige, überdimensionale oder gar vergängliche Kunst gesammelt werden? Welches sind die Kriterien, was ein Museum sammeln soll? Diese Fragen führten zu Tendenzen und Erscheinungen neuartiger Sammlungsformen im Museumswesen der letzten Jahre.

Auch das Kunsthaus Zug war sich der Problematik des Sammelns von Gegenwartskunst bewusst. Auf Initiative von Matthias Haldemann verabschiedete die Ankaufskommission der Zuger Kunstgesellschaft bereits 1993 das Konzept *Projekt Sammlung*.

„Projekt Sammlung ist die Bezeichnung für mehrjährige Kooperationen mit internationalen Künstlern.“⁵⁰

Das *Projekt Sammlung* ist aus der kritischen Auseinandersetzung mit den Problemen der zeitgenössischen Kunst, wie etwa der Kurzlebigkeit, der Produktionsexplosion und der Raumnot hervorgegangen. Es rückt zudem Fragen nach den finanziellen und räumlichen Mitteln eines kleinen Museums in den Vordergrund.

„Unter dem Titel ‚Projekt Museum‘ beschäftigt sich das Kunsthaus Zug darüber hinaus grundsätzlich mit der Frage nach dem Museum der Zukunft. Zahlreiche Workshops und Ausstellungen dazu werden kontinuierlich realisiert.“⁵¹

⁴⁷ Warnke 2000, S. 58.

⁴⁸ Warnke 2000, S. 58.

⁴⁹ Groys 1997, S. 48.

⁵⁰ Kunsthaus Zug 2010.

Wird der Budgetplan genauer unter die Lupe genommen, wird deutlich, dass der Ankauf etablierter Kunst alleine, nicht der richtige Weg für eine kleine Institution sein kann. Für das Kunsthaus Zug lag es daher auf der Hand, den Fokus nicht hauptsächlich auf den materiellen Besitz von Kunst zu legen, sondern insbesondere den künstlerischen Prozess stärker zu fördern. Die Kunstinstitution wagte sich auf ein neues Terrain und lud unter dem *Projekt Sammlung* Künstler und Künstlerinnen ein im Museum und in der Stadt Zug aktiv zu sein. Entstanden sind dabei unterschiedliche Werke. Die Bandbreite der realisierten Arbeiten reicht von der Ausgestaltung des Kunsthaus-Innenraumes über diverse Wandmalereien bis hin zu Grossprojekten im öffentlichen Raum.

Das Engagement, auch im Aussenraum Projekte zu realisieren, wird auf der Homepage des Kunstmuseums Zug deutlich:

„Das Kunsthaus Zug folgt dem Prinzip des Innen und Aussen. Innen ist der Ort der Sammlung und von Wechselausstellungen – Aussen der öffentliche Raum, in dem das Kunsthaus mit eigenen Projekten oder beratend aktiv ist.“⁵²

Sowohl Innen wie auch Aussen tätig zu sein, ist dem Kunsthaus ein wichtiges Anliegen und wird auch den eingeladenen Künstlerinnen und Künstlern entsprechend kommuniziert – auf diese Art entstehen viele Arbeiten, die sowohl den Innen-, wie auch den Aussenraum für sich in Anspruch nehmen.

„Das Kunsthaus versteht sich nicht als vermeintlich neutrale Institution, sondern als aktiver Partner der Künstler.“⁵³

Mit dieser Aussage bekennt das Kunsthaus Farbe. Es versteht sich als aktiver Mitspieler bei künstlerischen Entscheidungsprozessen. In gewissen Projekten wird auch die Bevölkerung miteinbezogen. Auf diese Art und Weise erhalten die Projekte oft eine Eigendynamik, die sich positiv auf das Verständnis und die Vermittlung von Kunst übertragen hat. Haldemann plädiert mit dem *Projekt Sammlung* für eine Kunst im Sinne für das „Hier und Jetzt“. Er denkt nicht in konventionellen Sammlungsschemata. Es werden unter anderem auch Werke gesammelt, die dem Anspruch auf ewigen Erhalt nicht entsprechen.

⁵¹ Kunsthaus Zug 2010.

⁵² Kunsthaus Zug 2010.

⁵³ Kunsthaus Zug 2010.

„Langsamkeit wird angestrebt und Vergänglichkeit akzeptiert.“⁵⁴

Das *Projekt Sammlung* wird durch den Faktor Flüchtigkeit erweitert.⁵⁵ Das Kunsthaus Zug verstand es dank neuartigen Sammlungskonzepten früh genug sich den Herausforderungen des Museums von heute zu stellen.

„Gegen den Museumsmythos vom reinen Ort des Daseins nehmen wir uns vor, Vergänglichkeit zu sammeln.“⁵⁶

Das erste grosse Projekt nahm 1996 mit dem japanischen Künstler Tadashi Kawamata seinen Anfang. In einem mehrjährigen „Work in Progress in Zug“ versuchte der Künstler, unter Einbezug der Zuger Bevölkerung, seine Kunst, das öffentliche Leben, die Stadt und die Natur in eine gemeinsame Beziehung zu bringen. Entstanden sind Werke, die sich vom Museum in die Stadt bis an den See erstreckten. Das Zuger Projekt mit Kawamata war auf verschiedenen Ebenen Ausgangspunkt neuer Diskussionen. Nicht zuletzt situierte sich das „Work in Progress“ „im Kontext dieser vielseitig intensivierten Frage nach der Funktion eines Museums gegenüber den Künstlern und den Adressaten und nach dem Verhältnis des Museums zum Sammeln und Bewahren.“⁵⁷ An dieser Art der Kunstvermittlung haben zur selben Zeit auch Richard Tuttle und Pavel Pepperstein aktiv mitgewirkt.

Der aus Russland stammende Künstler Pavel Pepperstein lud jeweils Gäste seiner Heimat zu Kooperationen nach Zug ein. 2001 beispielsweise waren Boris Groys und Ilya Kabakov seine Gäste. So war das *Projekt Sammlung* auch massgeblich an der Förderung eines anregenden Kulturaustausches zwischen unterschiedlichen Ländern beteiligt. Hinterlassen hat Pepperstein Arbeiten im öffentlichen Raum. Eine bemalte Bank und ein bemaltes Gefängnis wurden so zu Gebieten der erweiterten Zuger Kunstsammlung. Tuttle schuf eine eigens für den Museumsgarten konzipierte Installation aus Metall und Stein, „Replace the Abstract Picture Plane II“.⁵⁸

⁵⁴ Kunsthause Zug 2010.

⁵⁵ Kawamata 2000, S. 36.

⁵⁶ Haldemann 2006, S. 191.

⁵⁷ Bättschmann 2000, S. 163.

⁵⁸ 2008, beinahe zehn Jahre nach Abschluss des Projektes mit Richard Tuttle, zeigte das Kunsthause Zug eine Retrospektive des amerikanischen Künstlers. Diese, so Haldemann, hätte in dieser Form ohne die andauernde Kooperation mit dem Kunsthause Zug in dieser Art nie entstehen können. Siehe dazu: Kunsthause Zug 2010.

Nach dem Grossprojekt mit Kawamata nahm das Kunsthaus Zug 2002 mit *InnenAussen1 und 2* die Weiterführung früherer Unternehmungen im öffentlichen Raum wieder auf. Künstlerinnen und Künstler wurden damit beauftragt sich gleichzeitig mit dem Museum und dem Aussenraum – in diesem Falle dem Kanton Zug – auseinanderzusetzen.⁵⁹ Bei diesem Projekt handelte es sich primär um die Beschäftigung mit der Umgebung.⁶⁰ Der erste Teil der Ausstellung wurde im Frühling 2002, der zweite Teil im Sommer desselben Jahres, durchgeführt. Zum Thema „Stadt“ waren unter dem Titel *InnenAussen1* Werke aus der Sammlung zu sehen. Im *Workshop Lorzenebene* wurden parallel dazu Bilder und Fotografien von Kindern und Jungendlichen gezeigt. Dabei ging es um die Frage, wie die jungen Leute ihre Umgebung gestalten, und wie sie mit Verkehrsproblemen und der Gestaltung ihrer Wohnfläche umgehen.⁶¹ (Abb. 3)

An der Ausstellung *InnenAussen1* waren Jo Achermann und Peter Kamm beteiligt. Im Kunsthaus stellte der St. Galler Künstler Kamm Material aus seinem Archiv aus. Dabei wurden seine gesammelten Bücher, Fossilien, Comics, Schallplatten, Filme und ähnliches gezeigt. Zur selben Zeit begann Kamm an seinem Zuger Skulpturprojekt. Im Sommer richtete er sich eine Bildhauerwerkstatt im Werkhof Hinterberg in Steinhausen ein und begann an grossen Steinen in der Region zu arbeiten.⁶² In Zusammenarbeit mit Pepperstein schuf Kamm die erste Skulptur, die vor dem Kunsthaus Zug ihren Platz fand. Der Innerschweizer Jo Achermann zeigte eine grosse Holzinstallation im Obergeschoss des Museums.⁶³ (Abb. 4) Ausserdem präsentierte er erstmals die Idee für die Aussenarbeit in der Lorzenebene. Skizzen und Holzmodell sollten einen ersten Einblick in das grosse Projekt gewähren.

Neben den beiden Künstlern Achermann und Kamm kam am Projekt *InnenAussen2* die Künstlerin Elisabeth Arpagaus dazu. Sie setzte sich mit der umliegenden Landschaft auseinander; entstanden sind grosse monochrome Pigmentbilder. Im Kunsthaus zeigte Arpagaus eine umfassende Schau ihrer Gemälde und Fotografien. Daneben stellte auch

⁵⁹ Haldemann 2002, S. 4-8.

⁶⁰ Haldemann 2002, S. 6.

⁶¹ Haldemann 2002, S. 6.

⁶² Haldemann 2002, S. 7.

⁶³ Achermann, „Holzinstallation“, 2002, *InnenAussen1*, Masse unbekannt, an der Ausstellung *InnenAussen 1*, 17.5.-16.6.2002, in: Jb. 2002, S. 9.

sie ihre Idee für den Aussenraum vor.⁶⁴ Mit den drei Künstlern Achermann, Arpagaus und Kamm ist das Kunsthaus Zug eine Zusammenarbeit eingegangen, in welcher der Diskurs über den öffentlichen Raum aufgenommen wurde. Alle drei machten sich über die Zukunft der Stadt Zug Gedanken und versuchten diese künstlerisch umzusetzen. Achermann und Arpagaus aber, die sich beide von Ennetsee bis ins Ägerital mit dem ganzen Kanton Zug auseinandersetzten, erklärten schliesslich die Lorzenebene als räumlichen Brennpunkt zu ihrem Arbeitsort.⁶⁵

Die Werke, die aus der Auseinandersetzung mit dem Aussenraum entstanden sind, wurden im Museum gezeigt. Das „individuelle, prozesshafte und unvorhersehbare“ Projekt war zunächst auf ein Jahr geplant gewesen.⁶⁶ Die beiden Aussenprojekte von Arpagaus und Kamm kamen aber aus verschiedenen Gründen nicht zustande.⁶⁷ Einzig die Idee von Achermann konnte weiter verfolgt werden. Das Kunsthaus Zug ging damals unvoreingenommen an die Zusammenarbeit mit den drei Kunstschaaffenden heran. Es hatte keine konkreten Vorstellungen vor Augen und konnte auch nicht sagen, was aus dieser Kooperation entstehen würde. Das Kunsthaus Zug war denn auch nicht wenig überrascht, als sich zeigte, dass sich das Projekt mit Jo Achermann zum *Projekt Sammlung* entwickelte.

Dank dem Direktor des Kunsthaus Zug, der die konventionelle Museumspraxis – auch aus Gründen der neuen Sammlungstätigkeit – hinterfragte, hatten die Künstler und Künstlerinnen – zwar immer noch im Auftrag der Institution, aber ausserhalb ihrer vier Wände – die Möglichkeit im Aussenraum künstlerisch tätig zu sein und damit eine breite Bevölkerungsschicht zu erreichen. Die Einladung seitens Haldemann an die verschiedenen Kunstschaaffenden haben sich im Endeffekt positiv auf den Glanz des Kunsthauses ausgewirkt. Plötzlich bot das Kunsthaus eine Plattform an, auf der Künstler, Rezipienten und Vermittler miteinander über verschiedene Themenbereiche diskutieren konnten und deren Ergebnisse weit über die Stadt Zug hinaus reichten. Entstanden sind spannende Arbeiten im Innen- und Aussenraum. Das „Verhältnis von

⁶⁴ Arpagaus plante eine riesige, bepflanzbare Kokosmatte auf einer Wiese in der Lorzenebene. Haldemann 2002, S. 6.

⁶⁵ Achermann 2003.

⁶⁶ Haldemann 2002, S. 6.

⁶⁷ Arpagaus konnte indessen im Sommer 2003, dank Vermittlungen des Kunsthauses, an der Kantonsschule in Zug eine Glas-Installation als Kunst am Bau realisieren. Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

Kunst zu ihrer Zeit“⁶⁸, um Warnke nochmals zu zitieren, wurde in Zug hinterfragt und neu definiert. Dieser Paradigmenwechsel in der Sammlungstätigkeit hat sich für das Kunsthaus Zug über weite Strecken gelohnt.

1.2. Kunsthaus Zug mobil und die Kunstvermittlung im öffentlichen Raum

Für die Stiftung der „Freunde Kunsthaus Zug“⁶⁹ hat die Architektengruppe *rheinflügel*⁷⁰ in Düsseldorf einen transportablen Ausstellungsraum, das *Kunsthaus Zug mobil*, konzipiert. (Abb. 5/6) Dabei handelt es sich um einen Container, der in Tschechien und Hamburg angefertigt wurde und die technischen Anforderungen für die Präsentation von Sammlungsexponaten erfüllt. Der weisse, 12 Meter lange und mit *Kunsthaus Zug mobil* beschriftete Spezialcontainer ist sogar mit einer Alarm- und Klimaanlage ausgestattet. Mit diesen funktionalen Voraussetzungen kann der mobile Ausstellungsraum mit seinen 30,5 m² als kleinstes Kunstmuseum der Schweiz an verschiedenen Orten eingesetzt werden. In der „Zuger Woche“ erschien 2002 folgender Kommentar dazu:

„Das Kunsthaus verfügt damit über einen zusätzlichen, ortsungebundenen Ausstellungsraum: ein kleines 'Universalmuseum'. Mit ihm lässt sich Kunst an ungewohntem Ort zeigen und eine breitere Öffentlichkeit wird auf vielfältige Weise neuartig einbezogen.“⁷¹

Die eigenen Museumswände zu verlassen und Kunst in den Aussenraum zu tragen, war der Hauptantrieb des Kunsthauses einen solchen fahrbaren Container zu realisieren. Es reagierte damit unter anderem auf die zunehmend mobiler werdende Gesellschaft und den globalen Menschen von heute, der ständig unterwegs, fremde Räume erkundet. Das Kunsthaus Zug sollte die Gelegenheit erhalten, neue

⁶⁸ Warnke 2000, S. 58.

⁶⁹ Die Stiftung der Freunde Kunsthaus Zug gewährt als Eigentümerin des Kunsthauses der Zuger Kunstgesellschaft dauerndes Gastrecht. Sie fördert den Ausbau der Sammlung und engagiert sich für die Vermittlung der Kunst, sie beteiligt sich an der Finanzierung von Ausstellungen, organisiert Begleitveranstaltungen und bietet jährlich mehrere Kunstreisen an. Die Freunde der Stiftung sind auch Mitglieder der Zuger Kunstgesellschaft, siehe www.museenzug.ch/kunsthaus/index.htm

⁷⁰ Die Gruppe *rheinflügel* setzt sich regelmässig mit Ausstellungsarchitektur auseinander. Siehe dazu näheres auf der Website:

http://www.rheinfluegelseverin.de/architektur/kunst_h_zug1.html (23.10.2010).

⁷¹ Anonym 2002, S. 42.

Spannungsfelder zu erobern. Dank dem *Kunsthaus Zug mobil* konnte Kunst mitten auf dem Schulhausplatz, vor einer Kirche, auf dem Land oder in der Stadt präsentiert werden. Mit diesem neuartigen Konzept erhielt die Kunst eine Plattform für Ausstellungszwecke und Diskussionen ausserhalb des „Mutterhauses“. Die Institution erreichte damit ein Publikum, das sonst selten in Museen anzutreffen ist. Der Kunsthause Direktor stellte im Jahresbericht 2002 fest:

„Künstlerische, kunstvermittelnde und soziokulturelle Aktivitäten in Nah und Fern war – weltweit wohl – ein Novum.“⁷²

Die Idee des *Kunsthause Zug mobil* ging anlässlich der Schenkung Wiener Moderne der Sammlung Kamm und der damit verbundenen Diskussion um die Erweiterung des Kunsthause und der Frage seiner künftigen Sammlungstätigkeit hervor. Die vorhandenen Ausstellungsräume reichten nicht mehr aus und es wurde eifrig nach räumlichen Alternativen gesucht, bis die Idee eines mobilen Museums geboren war.

Erstmals wurde der Container anlässlich des Jubiläums „Zug 650 Jahre eidgenössisch“ in Betrieb genommen. Aus der Kunsthause Sammlung wurden Zeichnungen von Josef Herzog gezeigt. In Zusammenarbeit mit Kunstpädagogik, Betagtenzentrum und Musikschule fanden gleichzeitig Konzerte und Workshops statt.⁷³ Der erste Künstler, der die Möglichkeit des neuen Ausstellungsortes gestalterisch nutzte, war der Wiener Künstler Peter Kogler. Er hat den Container mit einem computergenerierten Schlingengeflecht überzogen. Im Innenraum wurde ein Video über Ameisen gezeigt – Natur und Gegenwartskunst traten in ein Spannungsverhältnis.⁷⁴ In dieser Form stand der Container an drei verschiedenen Haltestellen: im Riethof, Hünenberg; im Hirsgarten, Cham und vor dem Kunsthause Zug.

„Das Kunsthause Zug mobil wird zum fremdartigen Kunstobjekt, das die Passanten überrascht und anlockt. Das speziell geschulte Aufsichtspersonal erfüllt Vermittlungsarbeit. Es geht um die Spannung zwischen virtueller Computerwelt und Natur, Fiktion und Realität.“⁷⁵

Auch Tadashi Kawamata war von der Idee des mobilen Museums überzeugt. Im Sommer 2003 zeigte er bei der Stiftung „Sculpture at Schoenthal“, im

⁷² Haldemann 2002, S. 4.

⁷³ Diese Aktion stand unter der Leitung von Sandra Winiger, siehe Jb. 2002, S. 6.

⁷⁴ Peter Kogler 22. Juni 2002 - 21. April 2003 2. Halt: Riedhof, Hünenberg 3. Halt: Hirsgarten, Cham 4. Halt: beim Kunsthause Zug.

⁷⁵ Kunsthause Zug 2010.

basellandschaftlichen Langenbruck, seine Modelle und Entwürfe sowie das Dokumentationsmaterial von Guido Baselga zum Projekt „Work in Progress in Zug 1996 – 1999“. Mit dieser Ausstellung stand der Container erstmals ausserhalb des Kantons Zug. Der Japaner suchte sich den Ort des Containers gegenüber der romanischen Klosterkirche aus und richtete die Ausstellung vor Ort ein.⁷⁶ Das *Kunsthaus Zug mobil* verband er mit Hilfe eines hölzernen „Walkways“ mit der Galerie und der Kirche.

„Ein eindrücklicher Kontrast zwischen Alt und Neu, Festem und Mobilem, kulturgeschichtlichem Artefakt und industriellem Produkt. Kawamatas Zuger Projekt wird auswärts fortgesetzt, ganz nach seiner Vorstellung eines ‚travelling space‘.“⁷⁷

Nachdem Kawamata den mobilen Ausstellungsraum in Anspruch genommen hatte, nutzten viele weitere Künstler diese einzigartige Gelegenheit ihre Kunst zu präsentieren. Der sechste Stopp am Bahnhof Rotkreuz gehörte beispielsweise dem Künstler Roman Opalka. Im Herbst 2003 zeigte Opalka Reisekarten und Fotos aus seinem persönlichen Archiv. Zusammen mit einem Film über den Künstler, wurden seine gesammelten Dokumente ausgestellt.⁷⁸ Die siebte Haltestelle des Containers stand dem Innerschweizer Jo Achermann zur Verfügung. In der Lorzenebene stationiert, präsentierte er darin die einjährige Dokumentation seines Projektes *Horizontverflechtung - Fünf Holzkuben in der Lorzenebene*. Weiter wurde das *Kunsthaus Zug mobil* unter anderem in Göppingen zum Fotostudio,⁷⁹ in Steinhausen zum klassischen Ausstellungsraum mit Gemälden und Zeichnungen von Jawlensky und Schiele oder am Stauffacher in Zürich mit den Installationen von Alvin Lucier zum „heiligen“ Nebenraum der Kirche St. Jakob⁸⁰ umfunktioniert. Seit 2002 stand das *Kunsthaus Zug mobil* bereits an 30 unterschiedlichen Haltestellen – zuletzt 2010 in

⁷⁶ Tadashi Kawamata 17. Juni - 21. Sept. 2003, 5. Halt: Kloster Schöenthal, Langenbruck/BL, in: Haldemann 2003, S. 8.

⁷⁷ Kunsthause Zug 2010.

⁷⁸ 6. Halt: Roman Opalka, 11. Okt. - 16. Nov. 2003, Rotkreuz, Gemeinde Risch/ZG, in: Haldemann 2003 Jb., S. 9.

⁷⁹ In einer Making-Off Version von Samuel Becketts „The Eye“ von 1965 wurden Fragen zur filmische Wahrnehmung diskutiert.

⁸⁰ Die detaillierten Beschreibungen aller Haltestellen sind auf der Website des Kunsthause Zug zu finden unter: http://www.kunsthausezug.ch/03_mobil/mobillinksrueck.html (28.08.2010).

Malaga mit einer Ausstellung des Institutes für Auslandsbeziehungen, worin Projekte von jungen Architektinnen und Architekten aus Deutschland gezeigt wurden.⁸¹

Die Beispiele zeigen, wie das mobile Kunsthaus eine Plattform für verschiedene künstlerische Genres bietet. Neben Gemälden werden Fotografien gezeigt, Konzerte gegeben oder Filme und Dias vorgeführt. Der Container versucht seine multifunktionale Aufgabe in allen Bereichen der Kunst wahrzunehmen. Das *Kunsthaus Zug mobil* ergänzt das *Projekt Sammlung*. Zeitgenössischer Kunst wird die Möglichkeit gegeben, sich im öffentlichen Raum und zugleich innerhalb des Museum – hier als Form eines Containers – zu präsentieren.

„Im Gegensatz zu den etablierten und grossen Kunsthäusern die bisweilen etwas behäbig vor sich hintuckern, gleicht das Kunsthaus Zug mobil einem ‚Zodiac-Schnellboot‘, dass unerwartet aus den Mangroven hervorschnellt und sich in bester Guerillatechnik sein Terrain erobert: Der Container des Kunsthaus Zug mobil tritt eigentlich immer dort auf, wo man ihn nicht erwarten würde.“⁸²

Die Kunstvermittlung findet in dieser Form ausserhalb des Museums und doch innerhalb seiner Institution statt – bei Tramstationen, am See, neben Baugerüsten und Bahnhöfen. Die Kunst trifft auf Leute unterschiedlicher sozialer Klassen, die bisweilen kaum ein Museum besuchen.

„In Hünenberg vermutet niemand zeitgenössische Kunst an einem abgelegenen Waldrand. Dennoch finden neben ortsansässigen Passanten (Hundehalter, Reiterinnen, Pfadfindergruppen, Waldarbeiter, Wanderer) viele Kunstinteressierte den Weg zum Container.“⁸³

Das Kunsthaus Zug hat 2008 den Preis für die beste Vermittlung visueller Kunst in der Schweiz erhalten. Der Direktor des Museums für Gestaltung, Christian Brändle, lobt Matthias Haldemann für seine ausserordentliche Leistung in der Vermittlungsarbeit, die einen wesentlichen Bestandteil der Kunst darstellt. In seiner Rede betont er die Wichtigkeit solcher innovativer Projekte auch im Hinblick auf die gesamte schweizerische Museumslandschaft.

⁸¹ Kunsthaus Zug 2010.

⁸² Ansprache von Christian Brändle, Direktor des Museums für Gestaltung, anlässlich Preisverleihung für Vermittlung visueller Kunst in der Schweiz an das Projekt *Kunsthaus Zug mobil* am Samstag, 12. Januar 2008. Die ganze Ansprache ist nachzulesen auf der Website des Kunsthaus Zug unter:
http://www.kunsthauszug.ch/03_mobil/mobilrechtsvisarte.html (28.08.2010)

⁸³ Kunsthaus Zug 2010.

„[...] das Programm dieses Hauses strahlt weit über die Kantonsgrenzen hinaus und gehört zum besten der Schweizer Kunstlandschaft.“⁸⁴

Die Kunstvermittlung fand in dieser Form eine neue Alternative zu den konventionellen Institutionen wie dem White Cube und anderen Museen und Galerien. Können Museumsbauten für gewisse Leute abschreckend wirken, ermöglicht der fahrbare Container einen barrierefreien Zugang für alle. Das *Kunsthause Zug mobil* ist ein mutiger Versuch eines neuartigen Ausstellungskonzeptes. Es hat sich unter anderem zum Ziel gesetzt, Kultur und Kunst über verschiedene soziale Grenzen hinweg zu zeigen und vermitteln.

Wird diese Form der Kunstvermittlung in Zukunft die Lösung für die unterschiedlichen Probleme der Museen sein? Ist das *Kunsthause Zug mobil* eine Antwort auf die Tatsache, dass nur Leute aus bestimmten Kreisen ins Museum gehen? Oder löst der fahrbare Container gar die Platzprobleme, mit denen einige Museen heute aufgrund der wachsenden Anzahl an Kunstgegenständen zu kämpfen haben? Dem *Kunsthause Zug mobil* ist es gelungen neue Räume zu erobern und diese auf eine bestimmte Zeit mit Kunst zu füllen. Es fragt sich nur, ob diese Ausweitung der Kunst in ihr vormals fremdes Gebiet überhaupt gerechtfertigt ist? Kann nicht gar von einer Eroberung – vielleicht sogar von einer Aufzwingung – des öffentlichen Raumes durch die Kunst gesprochen werden?

Boris Groys behauptet, dass die ganze Welt ein Museum sei; die Natur, die Heimat, das Denkmal, die ethnische Minderheiten, der Konsum, etc.⁸⁵ Wir können vom Museum nach draussen gehen und sind eigentlich immer noch mittendrin. Innen- und Aussenraum verschmelzen zu einem Konglomerat; das Museum ist überall, die Kunst wird grenzenlos. Auch das *Kunsthause Zug mobil* nimmt seinen Machtanspruch wahr und breitet sich an jedem Ort und zu jeder Zeit aus mit dem Ziel neue Bevölkerungsschichten anzusprechen. In Analogie zu Groys Aussagen könnte man an dieser Stelle von der Entgrenzung des musealen Raumes sprechen. Im Zusammenhang mit dem *Kunsthause Zug mobil* ist die Aussage von Haldemann in der Zeitschrift

⁸⁴ Kunsthause Zug 2010.

⁸⁵ Groys 2001, S. 1-12.

„Parkett“ interessant. Er spricht davon, dass er mit dem fahrbaren Ausstellungsraum die Stadt zum „sozialen Museum für Gegenwartskunst“ erweitert hat.⁸⁶

Trotz Abbau von verschiedenen Eintrittsbarrieren, ist anzumerken, dass es dennoch jedem Individuum freigestellt ist, das *Kunsthause Zug mobil* zu betreten. Anders als bei der Kunst im öffentlichen Raum, der zu entziehen schwierig ist, haben wir es hier immer noch mit einem abgeschlossenen Container zu tun, dessen Schwelle man zuerst übertreten muss. Am Schluss entscheidet das Publikum allein, ob es sich mit Kunst auseinandersetzen möchte oder nicht.

⁸⁶ Haldemann 2006, S. 194.

Kawamata und Achermann: Work in Progress in Zug

2. Kawamata: „Work in Progress in Zug 1996 – 1999“

Tadashi Kawamata kann durchaus als moderner Kosmopolit bezeichnet werden. Er gehört zu denjenigen Künstlern, welche die ganze Welt zu ihrem Atelier erklären. Ob Tokyo, Toronto oder São Paolo, der 1953 in Hokkaido, Japan, geborene Künstler, bleibt seit über dreissig Jahren seinem ursprünglichen Grundsatz treu. Sich als Fremder über längere Zeit mit einem Ort auseinanderzusetzen ist sein Credo. Oftmals bleibt er über Monate an seinem neuen Arbeitsort. Ein Hauptmerkmal in seinem Schaffen ist die Zeit. „Sein und Zeit sind für ihn untrennbar.“⁸⁷ Durch die lange Beschäftigung mit der Geschichte der ausgewählten Lokalitäten, entstehen ortsgebundene Arbeiten. Doch kaum aufgebaut, werden sie nach wenigen Wochen durch den Künstler wieder zerstört. Kawamata hat bis anhin stets Werke geschaffen, die keinen Ewigkeitsanspruch innehaben. Seine Kunst soll in das Leben integriert werden, also auch in den Prozess des Werden und Vergehen. Für den Japaner ist die Zeit ein zyklischer Kreislauf, ohne Anfang und Ende. „Die Zeitgebundenheit ist ihm fremd“.⁸⁸ Er besitzt keine Denkmalthaltung; die begrenzte Dauer von Dingen ist für ihn von zentralem Interesse. Deshalb ist auch Holz sein bevorzugtes Arbeitsmaterial. Es ist unter anderem der Vergänglichkeit unterworfen. Arbeiten mit Holz bedeutet für Kawamata auch mit einem Material zu arbeiten, dass in jedem Kulturkreis leicht zu beschaffen ist.

Auch in Zug blieb Kawamata dem Material treu. Was aber die Kurzlebigkeit seiner Arbeit anbelangt, änderten sich hier die Vorzeichen. Die Stadt zwischen Zürich und Luzern wird zu seinem bisher längsten künstlerischen Aufenthalt. Zwischen 1996 und 1999 erklärt der Japaner die Stadt Zug zu seinem neuen Arbeitsfeld. Zum ersten Mal in seiner künstlerischen Laufbahn nimmt Kawamata an einem mehrjährigen „Work in Progress“ teil. Der Name ist Programm. Kawamata kam mit leeren Händen aber mit offenem Geist nach Zug. Er liess sich, auf Einladung des Kunsthaus Direktors Matthias Haldemann, auf ein länger andauerndes künstlerisches Experiment ein, dass

⁸⁷ Kawamata 1996, S. 83.

⁸⁸ Kawamata, 39.

nachhaltig auf den Ort und die Gesellschaft wirken sollte. Die Stadt Zug versprach eine Plattform zu werden, auf der tiefgreifender über einen Ort nachgedacht werden konnte. Das Projekt war also kein Gastspiel eines „Global Players“⁸⁹, wie es Haldemann formulierte, sondern eine Auseinandersetzung über eine längere Zeitspanne mit einem fremden Ort und seiner Bevölkerung. Wie sollte diese Zusammenarbeit aussehen? Würden die Behörden und die Bevölkerung das künstlerische Schaffen eines Japaners in Zug akzeptieren? Und wäre das Museum in der Lage, das Engagement für diesen Künstler zu rechtfertigen? Fragen auf die zu Beginn keiner eine Antwort wusste. Das Kunsthhaus, der Künstler, die Behörden und die Bevölkerung, alle, liessen sich auf ein Abenteuer mit offenem Ende ein.

Für Tadashi Kawamata war Zug eine fremde Stadt – für den Künstler zunächst eine etwas seltsame Situation. So liess sich der Japaner auf ein Experiment ein, über dessen Ausgang er sich keine grossen Gedanken gemacht hatte. Früh aber erkannte er, dass Zug eine kleine, überschaubare „Transitstadt“⁹⁰ war und es sich hier schnell und gut einleben liess. Ein Grund für die rasche Vertrautheit mit der Umgebung war sicherlich auch die familiäre Atmosphäre, die ihn im Kunsthhaus Zug umgab. Der Japaner freundete sich sogleich mit Matthias Haldemann und seinen Mitarbeiterinnen an. Von da an war es ein Leichtes in der „kleinen, gar provinziellen Stadt“⁹¹ zu arbeiten.

Für dieses neuartige Projekt hatte sich Kawamata ein langjähriges „Work in Progress“ vorgenommen, das schliesslich über vier Jahre dauern sollte. Seine Vorschläge für Zug waren absichtlich sehr vage, unscharf ja sogar utopisch. Seine Ideen waren gezielt auch offen genug, damit sie umgestaltet und konkretisiert werden konnten. Und dennoch hatte Kawamata ein klares Leitbild vor Augen. Er liess sich auf ein „Aktio-Reaktio-Spiel“⁹² mit dem Publikum ein. Das Zusammenspielen mit der Bevölkerung sollte auch den Verlauf seiner Arbeit in Zug bestimmen.

„Die Besonderheit des Vorgehens bestand darin, dass Kawamata seine Handlungsfähigkeit bewusst einschränkte, um ein potentielltes Gegenüber, das noch niemand genau kannte, als Partner einbeziehen zu können.“⁹³

⁸⁹ Kawamata 2000, S. 37.

⁹⁰ Kawamata 2000, S. 38

⁹¹ Kawamata 2000, S. 131.

⁹² Kawamata, S. 37.

⁹³ Kawamata, S. 38.

Die Ablehnung seiner Vorschläge war mit einkalkuliert. Es bestand somit kein Erfolgsdruck. Nicht die Anzahl realisierter Arbeiten war das Ziel; der Dialog mit der Öffentlichkeit war für Kawamata entscheidend. Die Zuger sollten teilhaben an der Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Stadt. Kawamata steuerte den künstlerischen Prozess, liess sich aber gleichzeitig auch von ihm steuern.⁹⁴ Mit dieser ungewohnten Situation umzugehen, mussten zuerst alle Beteiligten lernen.

Hatte Kawamata in seiner frühen Schaffensphase vor allem sperrige, oft auch politisch motivierte Kunst geschaffen, plante er für die Stadt Zug eine leichtere Kost.⁹⁵ In Zug spricht er von einem „Gewürz, das er einem Salat“ begeben möchte. Früher wäre der Vergleich von „Geschwüren, die wuchern“, angebracht gewesen. In der kleinen Stadt wollte er mit seiner Kunst nichts sprengen oder zerstören, sondern verbessern.⁹⁶ Seine Vorstellungen zielten dahin, zugängliche und ortspezifische Arbeiten für die Bevölkerung zu realisieren. Projekte bei denen im Grunde genommen jeder am Entstehungsprozess mithelfen konnte. Kawamatas Holzlatten sollten zu Geh- und Sitzgelegenheiten verarbeitet werden. Matthias Haldemann formulierte des Künstlers Vorhaben treffend:

„Das Projekt sollte sozial vernetzen, Kunst folglich auf eine neue Weise eine gesellschaftlich relevante Rolle spielen.“⁹⁷

Dem Projekt gingen einige Sitzungen mit Architekten, Stadtplanern, Denkmalpflegern und dem Kunsthause Direktor voraus. Die Gespräche entwickelten sich zum eigentlichen Motor des Projektes. Die Protokolle der Sitzungen erlauben einen spannenden Einblick in die Anfangsphase der Zusammenarbeit.

„Die schriftliche Ausarbeitung der Protokolle ermöglicht eine Verbreitung und kann ein kleiner Beitrag sein zur Initiierung einer öffentlichen Diskussion urbanistischer Fragen, die vielen dringend erforderlich scheint.“⁹⁸

Wie im letzten Kapitel veranschaulicht, ist die Stadt Zug grossen städtebaulichen Veränderungen unterworfen. Diskussionen über bauliche Massnahmen waren damals an der Tagesordnung. Dass ein Fremder und zudem ein Künstler, sich über eine

⁹⁴ Kawamata 1996, S. 10.

⁹⁵ Angaben und Details zu früheren Arbeiten und Projekten siehe auf der Website von Kawamata auf: <http://www.tk-onthetable.com/index.html> (05.09.2010).

⁹⁶ Kawamata Gespräche 1997, S. 19.

⁹⁷ Kawamata 2000, S. 39.

⁹⁸ Kawamata Gespräche 1997, S. 2.

gewisse Zeitspanne in diese Gespräche einmischen sollte, fand bei den Behördevertretern grossen Anklang. Es war aber auch der Enthusiasmus Kawamatas, der vermochte, dass die genannten Beteiligten früh von seinem Vorhaben überzeugt waren. Im Wissen um diesen Rückhalt, ging es jetzt Kawamata „nur“ noch darum, die geeigneten Plätze und Orte, die „espace trouvé“⁹⁹, für seine Holzinstallationen zu finden.

In den ersten Wochen schon inspizierte der Japaner tagsüber die Stadt und verarbeitete seine Eindrücke in ersten Modellen aus Holz und Leim. (Abb. 7) Er holte sich sogar einen befreundeten Filmer aus Tokio, der ein Video über Zug drehte.¹⁰⁰ Durch dieses enorme Tempo und Engagement einerseits, und der japanischen Gelassenheit des Künstlers andererseits, war den Beteiligten schnell klar, dass in ihrer Stadt etwas Aussergewöhnliches entstehen sollte. Für Kawamata war es aber auch unverkennbar, dass die Stadt keine grossen Veränderungen brauche, sondern bloss einen „anderen Blickwinkel“ auf die Stadt.

Unerwartet schnell kamen die positiven Reaktionen seitens der Behörden. Der Stadtrat lud den Künstler ein, einen Planungsbeitrag für das Strandbad Zug und für den Erweiterungsbau des Schulhauses Sternmatt 2 zu realisieren.¹⁰¹ Schon bald sollte Kawamata mit der Ausführung der „School Pass Structure“ (Abb. 8) in Baar beginnen.

Die erste der insgesamt sechs Installationen entstand in Baar. Während eines einwöchigen Workshops erarbeitete der Künstler zusammen mit Schülern und Lehrern die Idee eines Holzsteges neben dem Schulhaus Sternmatt 2. Entstanden ist ein Steg, der Parallel zum Schulgebäude verläuft und in einem Aussichtsturm mit Blick auf ein weites Feld mündet.

Die weiteren fünf Arbeiten sind alle in der Stadt Zug situiert und schaffen eine Verbindung zwischen Kultur, Stadt und Natur. Vom Kunsthaus Zug über den Landsgemeindeplatz bis hin zur Seepromenade hat Kawamata seine Spuren hinterlassen. Die erste Haltestelle des „hölzernen Stationswegs“ ist die „Passage to the Kunsthaus“. (Abb. 9) Holzbretter erstrecken sich, parallel zwischen den steinernen Stufen und dem Fluss, vom Schulhausplatz bis zum Kunsthaus. Die Bretter werden zu

⁹⁹ Biro 1999, S. 1.

¹⁰⁰ Kawamata 2000, S. 41.

¹⁰¹ Kawamata 2000, S. 41.

einem Wegstück, gleichlaufend zu den Wasserstufen des Baches. Die Fassade des Kunsthauses war einst bewusst auf die Seesicht hin ausgerichtet. Entlang dem Bach führte ein Weg zum barocken Gebäude hinauf. Mit dem Bau des Schulhauses in den 90er Jahren wurde der Platz neu gestaltet, der Aufgang zum Kunsthaus von den Ingenieuren übersehen und weggelassen. Erst Kawamata rückt diesen Zusammenhang wieder ins Bewusstsein. Heute schmiegt sich das Holz zwischen Wasser und Stein und passt sich gut in die Umgebung ein. Der Aufstieg zum Kunsthaus wird poetisch akzentuiert.

Die „Wooden Circle Benches at Landsgemeindeplatz“ (Abb. 10) ist das für jeden Besucher der Stadt Zug auffälligste, weil am zentralsten gelegene Werk von Kawamata. Der Name verrät, dass es sich dabei um eine halbkreisförmige Sitzarena am Landsgemeindeplatz handelt. Auch hier baut Kawamata nichts Neues, er verbessert die vorhandene Form. Die Arena wird bei schönem Wetter von vielen Leuten als Sitzgelegenheit mit Aussicht über den Zugersee benutzt. War die Arena zuvor aus Pflastersteinen, hat sie Kawamata neu mit seinen Holzbrettern überzogen.

„Vorher war die Arena wie eine Negativform vorhanden, da sie aus demselben Material bestand wie die Umgebung [...]. Jetzt gibt er der Arena mit einem neuen Material, das die Gestalt eigentlich wiederholt, eine positive Form.“¹⁰²

Kawamata sieht im bestehenden Material, dem Stein, ein Defizit, dass er mit seiner Arbeit beheben will. Stein, so Kawamata sei viel kälter und trockne langsamer. Das wärmere Holz hingegen sei für die Leute viel angenehmer und eigne sich besser zum Verweilen. Der Ruhende wird erhöht und erhält einen neuen Blick auf den Zugersee.

Die Stege der „Brüggli Lakeside Promenade“ ziehen wellenartig über Sumpf und Wiese und nehmen so unweigerlich die natürlichen Bewegungen des Sees auf. Die mäandrierenden Stege erinnern auch an einen nicht vorhandenen Bach, gleichzeitig zeugt die konzeptuelle Bauweise von Klarheit und Architektur.¹⁰³ Das „Brüggli“ (Abb. 11) markiert den Abschluss der städtischen Uferpromenade und weist auf die Verbindung der Stadt mit dem Erholungsgebiet hin.

Im Zuger Strandbad realisierte Kawamata Umkleidekabinen und die Wand des Sommerbades – zwei Installationen die verschiedener nicht sein könnten. Dem

¹⁰² Kawamata Gespräche 1997, S. 21.

¹⁰³ Kawamata 2000, S. 53.

Besucher zeigt sich das Bild der rein konstruktiven Bauweise der Badehütten auf der einen und der chaotischen Anordnung der Bretterwand auf der anderen Seite. Die „Huts and Walls at Strandbad“ (Abb. 12) bieten für die Besucher des Strandbades Sicht- und Sonnenschutz.

Für das Lagerschiff Yellow baute Kawamata mit Erwerbslosen zusammen einen unkonventionellen Steg in den See hinaus, den „Yetty for YELLOW“. (Abb. 13) Wie bei den Wänden vom Strandbad ist auch hier das scheinbar Chaotische im Geländer des Steges wieder zu erkennen. Die Bretter wirken wie Phasen eines Bewegungsablaufs, haben weder Anfang noch Ende. Diese optische Bewegung durchbricht die architektonische Strenge des begehbaren Steges. Das vermeintliche Durcheinander findet bei aller Dynamik zu bewegter Ruhe, was sich auch daran zeigt, dass die Abfolge der geschichteten Teile in beide Richtungen lesbar ist. Das Bretterdickicht erinnert an den unkontrollierbaren Wuchs des Baumes.

Alle Arbeiten in Zug sind auf das Naturelement bezogen. Holz trifft auf Stein, auf See, auf die Wiese. Das angesprochene Zyklische im Werk Kawamatas, das „Sein und die Zeit“, widerspiegelt sich in den Elementen Wasser, Erde und Luft. Die Arbeiten wirken dadurch vertraut – sie werden nicht als einschneidende Fremdkörper wahrgenommen, sondern schmiegen sich in die Landschaft ein. Die Bevölkerung dankt dem Künstler, indem sie die Arbeiten für sich in Anspruch nimmt – sie setzen sich auf seine Holzlatten, brauchen sie als Schattengeber. Das „Work in Progress“ in Zug hat mit Kawamata eine Eigendynamik angenommen, die ungewohnte Synergien ins Leben gerufen haben. Durch die Beteiligung unterschiedlicher Partner wurde dieses mehrjährige Projekt zu einem ganzheitlichen Stadterlebnis. Der Japaner vermochte eine ganze Stadt in Bewegung zu bringen. Rückwirkend, stellt der Kunsthaus Direktor fest, sei „dieses aussergewöhnliche Projekt wie ein kollektiver Wachstumsprozess“ gewesen.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Kawamata 2000, S. 45.

3. Jo Achermann: „Horizontverflechtung in der Lorzenebene“ – Planung und Durchführung

Der in Buochs, Kanton Nidwalden, geborene Jo Achermann ist ursprünglich gelernter Käser. Der Innerschweizer hat zuerst eine Lehre in Thun absolviert, bevor er sich später für das plastische Arbeiten an der Schule für Gestaltung in Luzern eingeschrieben hat. Die Bildhauerei liess ihn seit da nicht mehr los.

Für das Projekt *InnenAussen* lud Haldemann 2002 verschiedene Schweizer Künstler ins Kunsthaus Zug ein, darunter auch Achermann. Der Startschuss für das grosse Projekt in der Lorzenebene war somit gefallen. Der endgültigen Ausführung sind jedoch etliche Diskussionen und Vorschläge vorausgegangen. Das erste ausgereifte Projekt von Achermann, das hätte realisiert werden sollen, sah vor, eine Art Korridor in die Lorzenebene zu stellen. Die jeweils zehn Meter langen Fichtenholzlatten hätten die Stadt Zug von der Lorzenebene getrennt und die Hertistrasse hätte dabei den Eingang in die Ebene gebildet.¹⁰⁵ (Abb. 14) Die Realisation scheiterte am Einspracherecht der Landeigentümer und Pächter. Achermann verfolgte eine zweite Idee. 10 x 10 Meter hohe Holzplastiken in einem Abstand von 5 Metern sollten auf einer landwirtschaftlich genutzten Wiese aufgestellt werden. (Abb. 15) Auch dieses Projekt musste begraben werden, da der Grundeigentümer der Grünfläche mit diesem Vorschlag nicht einverstanden war. Das Verhandeln mit den verschiedenen Parteien erwies sich als langwierig und erforderte Hartnäckigkeit und Geduld. Haldemann beklagte sich:

„Bei den unzähligen Besuchen auf den Bauernhöfen frage ich mich oft, was ich hier eigentlich tat!“¹⁰⁶

Achermann beharrte jedoch weiterhin darauf, dass das vorgesehene Projekt eine ausreichende Dimension aufwies, ansonsten es in einem so grossen Gebiet untergehen würde.

„Die Ebene ist so gigantisch gross, da kann ich nicht nur ein kleines Plätzchen bearbeiten.“¹⁰⁷

¹⁰⁵ Jo Achermann, 1. Konzept für das Projekt in der Lorzenebene, 2002, Fichte, Lärche oder Douglas, 100 x 10 cm, Balken versetzt geschichtet.

¹⁰⁶ Haldemann in Jb 2002, S. 6.

Die Idee für das dritte und letztendlich realisierte Konzept entstand in einer Zimmerei.¹⁰⁸ (Abb. 16) Hier entwarf Achermann die fünf Holzkuben für die Lorzenebene.

Im Nachhinein stellte Achermann fest, dass erst der langwierige Prozess es möglich machte, dass das Projekt dieses Ausmass erreichte.¹⁰⁹ Mit jeder Ablehnung seitens der Baubehörde oder der Grundeigentümer änderte das Projekt sein Äusseres. Das Material blieb aber stets dasselbe. Das von der Stadt Zug gesponserte, zu 10 Meter langen Latten zugeschnittene, Fichtenholz wurde zum Mass für Achermanns Kuben.¹¹⁰

Die Holzkuben wurden im Mai 2003 in die Lorzenebene gestellt. Achermann hat ihre Standorte vorher jeweils genauestens geprüft. Auf dem Lageplan, der rechtzeitig zur Eröffnung des Containers dem Publikum zur Verfügung gestellt wurde, sind die genauen Positionen der Kuben eingezeichnet. (Abb. 17) Der erste steht am Schleifenweg, in der Nähe der Bahngeleise. Die Nummer zwei und drei stehen, dicht nebeneinander, zwischen der Gartenstadtstrasse und dem Schleifenweg. Das vierte Objekt, direkt am Ufer der Neuen Lorze, steht unmittelbar gegenüber der Baustelle „Hertisiedlung“. Der fünfte Kubus hat seinen Platz an der Autobahn, Richtung Baar. (Abb. 18)

Die Holzkuben in der Lorzenebene waren ein Teil des Konzeptes, der andere war der Einbezug des *Kunsthause Zug mobil* als Ausstellungsraum für Achermanns Diaprsentation. Der weisse Container mit der Aufschrift *Jo Achermann – Horizont-Verflechtung. Fünf Holzkuben in der Lorzenebene* wurde am 31. März 2004 neben dem ehemaligen Pulverhäuschen und den Familiengärten in der Hertiallmend/Lorzenebene aufgestellt. Am 2. April 2004 fand vor dem Container in der Lorzenebene die Vernissage zum Projekt „Horizont-Verflechtung“ statt. Haldemann stellte in seiner Ansprache das Projekt der fünf Holzkuben kurz vor und dankte Achermann für die unentgeltliche Arbeit und die intensive Kooperation mit dem Kunsthause Zug. Der Dank galt auch den Sponsoren, wie zum Beispiel dem

¹⁰⁷ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

¹⁰⁸ Jo Achermann, Skizze „Holzkubus“, 2002.

¹⁰⁹ Später wurde ihm seitens der Medien vorgeworfen, dass das Projekt nicht mehr diese Wirkung haben könne, wie das erstgeplante. Achermann jedoch sah im Nachhinein das dritte Konzept als das Gelungenste an. Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

¹¹⁰ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

Wasserwerk Zug.¹¹¹ Danach richtete der Künstler das Wort an die Gäste. Er betonte die gelungene Zusammenarbeit. Besonders geschätzt habe er als „Bildhauer aber auch als Sozialarbeiter und Psychiater tätig gewesen zu sein“ und einen künstlerischen Beitrag in der Lorzenebene geleistet zu haben.¹¹² Achermann erzählte einige Anekdoten über Begegnungen mit Menschen, die er während seiner Arbeit in der Ebene erlebt hatte.

Während einem Jahr hat Achermann seine Holzobjekte fotografiert. Eine kleine Selektion von 40 Abzügen wurde während einer halbstündigen Diapräsentation im *Kunsthaus Zug mobil* gezeigt. Der Reihe nach waren die Kuben Nummer eins bis fünf zu sehen, wobei die Geschichte eines jeden Objektes chronologisch vom Frühjahr 2003 bis April 2004 vorgestellt wurde. Der in der Lorzenebene stationierte Container war jeweils am Wochenende, von Freitag bis Sonntag, offen.¹¹³ An diesen Tagen wurden die meisten Fussgänger, Velofahrer und Jogger erwartet. Da die Diashow den ganzen Tag ununterbrochen lief, stiegen die Besucherinnen irgendwo mitten in der Präsentation ein. Die Zuschauer konnten den Container auch jeder Zeit wieder verlassen. Jeweils eine Angestellte des Zuger Kunsthauses sowie eine Praktikantin betreuten an den Öffnungstagen den Container und versuchten Fragen seitens der Besucher zu beantworten.¹¹⁴ Nach dem einmonatigen Projekt wurde der Container wieder wegtransportiert – die Kuben aber blieben in der Lorzenebene stehen.

In einem Gespräch zwischen dem Künstler, dem Kunsthaus Direktor und der Autorin wurde kurz nach der Beendigung des Containereinsatzes ein erstes Fazit über die Durchführung der Diapräsentation gezogen.¹¹⁵ Der Direktor sah die grössten Mängel in der fehlenden Kommunikation. Das Projekt, das an sich schon schwierig zu vermitteln sei, wurde dem Publikum im Vorfeld zu wenig klar vorgestellt. Eine Beschreibungen des Projektes im Quartier selber und Hinweise über die fünf Holzkuben in der Stadt Zug wären nötig gewesen. Eine weitere Schwachstelle war die Standortbeschreibung. Viele Besucher bekundeten Mühe das *Kunsthaus Zug mobil* überhaupt zu finden.

¹¹¹ Das Projekt wurde weiter unterstützt von: Alfred Müller AG, Baar; Bildhauer Hans von Matt Stiftung, Buochs; Bossard AG, Zug, GGZ Arbeitsprojekte, Zug, Gemeinnützige Stiftung Leonard von Matt, Buochs; Korporation Zug; Xaver Keiser Zimmerei Zug AG, Zug.

¹¹² Ansprache Achermann während der Vernissage vom 2. April 2004.

¹¹³ 7. Halt: Lorzenebene, Zug, Jo Achermann, Horizont-Verflechtung, 3. April bis 9. Mai 2004. Öffnungszeiten des Containers: Freitag, 17 – 20 Uhr, Samstag und Sonntag, 11 – 16 Uhr, Karfreitag und Ostersonntag geschlossen.

¹¹⁴ Die Autorin hat während dem 3. April – 9. Mai ein Praktikum im Kunsthaus Zug absolviert.

¹¹⁵ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

Haldemann beklagte sich über die zu kurz einberechnete Zeit um auf solche Probleme schneller reagieren zu können. Achermann hingegen sah das Problem eher beim Publikum.

„Das Kunstpublikum hat das Gefühl Kunst spiele sich nur in den isolierten Zellen ab. Auch wenn die künstlerischen Arbeiten die gleiche Qualität besitzen wie in einem Museum, gehen die Leute die Kunst im öffentlichen Raum nicht anschauen – das finde ich fatal.“¹¹⁶

Zwar durfte man nicht erwarten, dass sich grosse Massen in die Lorzenebene bewegen würden, dennoch aber hätte breiter informiert werden müssen. In der Weiterführung des Projektes sollte deshalb, so Haldemann, speziell auf die Kommunikation geachtet werden. Mittels Plakaten oder Flugblättern im Museum aber auch vor Ort sollte auf das Projekt frühzeitig aufmerksam gemacht werden. Die Internetseite könnte allenfalls informativer sein.

Im Gespräch wurde auch über die Weiterführung des Projektes diskutiert. Kunsthaus Direktor und Künstler waren sich darüber einig, dass die Kuben bis Ende 2005 an ihren Standorten bleiben und nicht, wie zuerst geplant, ihren Ort wechseln oder gar neue Kuben aufgestellt werden sollten. Die Brennpunkte in der Lorzenebene schienen genau die richtigen zu sein. Und zudem wollte Haldemann nicht noch mal mit den Pächtern und Landeigentümer über Standortbewilligungen verhandeln. „Das waren damals Horroraktionen.“¹¹⁷ Die Energie, so Haldemann, sollte vermehrt auf die Gespräche mit den verschiedenen Baubehörden verwendet werden.

Später wurde Achermann von der Universität Cottbus angefragt, sein Projekt vor Stadtsoziologen und Stadtplanern zu präsentieren. Der Künstler war zunächst skeptisch, stelle doch ein Vortrag eine ganz andere Kunstvermittlung dar, als wenn die Kuben vor Ort besucht werden. Dennoch erachtete er die Vermittlung ausserhalb der Lorzenebene als wichtigen Teil seiner Arbeit.

„Schliesslich sei sein Kunstwerk nicht lokal an Zug gebunden, sondern könne in übertragener Weise an vielen Orten dieser Welt gezeigt werden, ist also global zu verstehen.“¹¹⁸

¹¹⁶ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

¹¹⁷ Haldemann im Gespräch mit Achermann, 13. Mai 2004.

¹¹⁸ Haldemann im Gespräch mit Achermann, 13. Mai 2004.

Auch der Kunsthaus Direktor begrüßte den Vorschlag eines Vortrages. Ein solcher könnte allenfalls interessante Diskussionen und neue Anregungen hervorrufen.¹¹⁹ In einer nächsten Phase, wenn die Siedlung bereits fertig gebaut sein würde, wäre es laut Haldemann interessant, wenn das *Kunsthaus Zug mobil* direkt ins Quartier hineingestellt werden würde. Die Menschen, die hier ihre neue Wohnung beziehen, werden sich zum grössten Teil nicht mehr vorstellen können, wie die Landschaft hier vorher ausgesehen hat. Sie werden die Lorzenebene weiterhin als einen Erholungsort betrachten und es wird ihnen nicht bewusst sein, dass auch ihre Wohnungen am groben Einschnitt in die Natur mitschuldig sind. Die Diapräsentation von Achermann, welche dieselbe bleiben würde, könnte die Wohnbevölkerung über diese Veränderung aufklären. Die Stimmen der Besucher wären sicherlich diametral verschieden von denen, die bereits vor dem Siedlungsbau den Container besucht haben.

„Jo Achermann wird damit sozusagen eine kleine Stadtgeschichte schreiben.“¹²⁰

Wie vorausgesagt, wurde das *Kunsthaus Zug mobil* mit den Dias von Jo Achermann ein zweites Mal – nun aber direkt im neuen Quartier – aufgestellt. Im April 2007 sahen die Bewohnerinnen in der zweiten Folge von *die Horizont Verflechtung in der Lorzenebene* die dokumentierten städtebaulichen Veränderungen der boomenden Stadt Zug.

3.1. Assoziationen zu Achermanns Kuben – ein Exkurs

Die Beschreibung des Projektes *Horizont-Verflechtung, fünf Holzkuben in der Lorzenebene* erfolgt in vier Abschnitten und soll eine erste Interpretation zur Schau tragen. Der Kubus, die Urhütte, die Horizontale und Innen/Aussen sind Assoziationen, die mit den Holzkuben von Achermann in Verbindung gebracht werden können. In der Darstellung dieser unterschiedlichen Gesichtspunkte werden erste kunsthistorische Bezüge zum Werk hergestellt, die in späteren Kapiteln verschiedentlich aufgegriffen und mit Kawamatas Werk, in Form einer Gegenüberstellung, vervollständigt werden. Der folgende Exkurs basiert in weiten Strecken auf eigener Erfahrung und Begegnung mit dem Kunstwerk während der Praktikumszeit im Frühjahr 2004.

¹¹⁹ Haldemann im Gespräch mit Achermann, 13. Mai 2004.

¹²⁰ Haldemann im Gespräch mit Achermann, 13. Mai 2004.

3.1.1. Der Kubus

Jo Achermann ist in einer Familie aufgewachsen, in welcher die poetische Sprache der Bilder bedeutend war. Der Innerschweizer aber suchte immer nach etwas anderem, einfacherem. „Deshalb verstanden sie mich nie“.¹²¹ Während den ersten Studienjahren in Luzern löste sich Achermann bereits vom figurativ Poetischen. Für den Künstler stellte dies eine Art Befreiung dar. Fortan setzte er das Material minimal ein.

Jo Achermann studierte bei Anton Egloff in Luzern Bildhauerei. Das Studium bot ihm ein erstes Fundament in Fächern wie dem Aktzeichnen, Modellieren und freien Arbeiten und garantierte ihm später in Düsseldorf bei Günther Uecker, der von 1976 bis 1995 an der Akademie eine Professur innehatte, die nötige künstlerische Freiheit.¹²² Bald wurde Achermann Ueckers Meisterschüler. Achermann kam 1980 nach Düsseldorf. In diesen Jahren haftete der Kunstakademie noch immer, wenn auch nicht mehr so stark wie früher, der Ruf der Avantgarde an. Joseph Beuys besass hier weiterhin sein Atelier. Der damalige Direktor Norbert Kricke, der in Deutschland durch minimalistische Arbeiten bekannt wurde, holte beispielsweise Klaus Rinke und Günther Uecker nach Düsseldorf. Alle diese Faktoren prägten Achermanns Schaffen. Besonders aber war er von den Arbeiten seines Lehrers Uecker angetan.¹²³

Das Hauptmerkmal in Ueckers Werk ist der Nagel, den er seit 1957 in Bilder und Objekte aber auch in Gebäude und in die Landschaft einschlägt.¹²⁴ Achermann hat Ueckers Kriterien der Materialität und Serialität aufgenommen und in seine eigene Formensprache übersetzt. Was Uecker und Achermann aber letztendlich miteinander verbindet, ist die Liebe zum Holz und die serielle Anwendung des Materials.¹²⁵ Im Unterschied zu Achermanns Werk beinhalten Ueckers Arbeiten meist eine Botschaft, welche die Verletzlichkeit des Menschen betrifft; seine Werke wirken manchmal nahezu spirituell. Zum Teil zeugen sie sogar von politisch oder ethisch anmutendem Engagement.¹²⁶ Achermann hingegen ist im Umgang mit seiner Arbeit eher auf der Suche nach dem Persönlichen.¹²⁷

¹²¹ Gespräch mit Haldemann und Achermann vom 13. Mai 2004.

¹²² Gespräch I, Luzern – 16.12.1999, in: Brentini 2000, S. 34.

¹²³ Brentini 2000, S. 31.

¹²⁴ Bartholomeyczik 1996, S. 202.

¹²⁵ Brentini 2000, S. 31.

¹²⁶ Bartholomeyczik 1996, S. 223.

¹²⁷ Brentini 2000, S. 31.

„Es ging mir nie darum, bestimmte Formen herauszuschneiden, sondern darum, die Formensprache des Baumes zu übernehmen. So entdeckte ich im Baum eine ungeheure Plastizität. Ich fühle mich schon fast in der Rolle eines Dompteurs, der das Material nicht vergewaltigt, [...] sondern auf das Material hinhört, um herauszufinden, was es ihm zu sagen hat, damit es zum Inhalt wird.“¹²⁸

Achermanns Vorbilder sind in der Minimal Art zu suchen. Die sogenannten klassischen Künstler der Minimal Art eliminieren zum grössten Teil die persönliche handschriftliche Bearbeitung einzelner Materialteile.¹²⁹ Dem Werkstoff wird meist eine unnatürliche Form aufgezwungen. In diesem Punkt unterscheidet sich Achermann von seinen Vorbildern. Sein Umgang mit dem Material ist viel persönlicher, emotionaler. Ebenso distanziert er sich von der „kämpferischen Dogmatik“¹³⁰ der Minimal Art. Mit den radikalen seriellen Formen und den industriell vorgefertigten Metall- und Plastikteilen kann Achermann nichts anfangen. Der Innerschweizer arbeitet ausschliesslich mit Holz und bearbeitet dieses selber. Bei Achermann ist das Handwerk, „das eigenhändige Zurüsten“ der Holzteile unabdingbarer Bestandteil der Gestaltung.¹³¹ „In der Reduktion starke Arbeit leisten“, nennt Achermann sein Vorgehen.¹³² Wie in den meisten vorangegangenen Arbeiten ersichtlich wird, hat sich der Künstler bereits früh für die einfachen Formen der Minimal Art begeistern können. Auch frühere Arbeiten zeigen die Begeisterung für die Reduktion.

„Ich bin kein barocker Mensch; also muss ich auch nicht barock arbeiten. Die meisten, die mit Holz arbeiten, schaffen Figuratives, ich habe diese Art verlassen. Weil ich das Holz pur einsetze, sehe ich mich als einen existentiellen Künstler.“¹³³

Bei den ersten Arbeiten handelt es sich eher um Skulpturen, die eine Modellierung mit der Kettensäge aufweisen. Dabei soll das Augenmerk auf die geschwungenen Formen des Baumstammes gelenkt werden. Das Holz von Buchen, Eichen und Eschen sind für diese Arbeiten besonders gefragt.¹³⁴ Im Vergleich dazu zeigen die Kuben den Verlauf des Baumstammes nicht mehr, sie sind zu Holzplatten verarbeitet.

¹²⁸ Gespräch II, Luzern – 17.12.1999, in: Brentini 2000, S. 51.

¹²⁹ Nussbaumüller 2000, S. 86.

¹³⁰ Salzmagazin 1997/98, S. 6.

¹³¹ Brentini 2000, S. 26.

¹³² Achermann im Gespräch vom 2. April 2004.

¹³³ Gespräch mit Haldemann und Achermann vom 13. Mai 2004. Achermann benutzt das Wort „existentiell“ nicht im philosophischen Sinne. Mit „existentiell“ will er sich von den Arbeiten seines Lehrers, Günther Uecker, der laut Achermann eher mystisch arbeitet, distanzieren.

¹³⁴ Lex. Innerschweizer Kunst 1998.

Die zielgerichteten Blicke der Fussgänger nehmen die Holzobjekte von Achermann schon von Weitem wahr. Die Formen können fraglos als Kuben interpretiert werden. Der einfache, geometrische Körper sticht aus der pittoresken Landschaft hervor. Die Seitenlängen betragen jeweils 2,5 Meter, eine Höhe, die bereits aus einer beachtlichen Distanz zu erkennen ist.¹³⁵ Je nach Standort wecken die Kuben bei den Fussgängern ein stärkeres oder weniger starkes Interesse. Zum Teil stehlen die mittlerweile fortgeschrittenen Siedlungsbauten den Kuben die nötige Aufmerksamkeit. Die Spaziergänger achten weniger auf die Kuben, als auf die Rohbauten der Hertisiedlung. Die neue, kubusähnliche Architektur lenkt den Blick der Vorbeigehenden vom Kunstobjekt weg.

Kubus und Würfel sind eine wichtige Grundform für die räumliche Masseinheit.¹³⁶ Die klar verstandene Erscheinung des Körpers hat oft für die Darstellung ästhetischen Gestaltens gedient.¹³⁷ Der Kubus als reduzierteste Form der dritten Dimension markiert zudem auch die Schnittstelle zwischen Architektur und Skulptur.¹³⁸ Die kubische Form ist in der Geschichte der Kunst und Architektur schon immer ein wichtiger Bestandteil gewesen. In der älteren Architektur finden sich bereits Häuser, die stark kubusähnliche Formen aufweisen. Die Hausmodelle aus Ägypten stammen ungefähr aus dem Jahr 1990 v. Chr.¹³⁹ (Abb.19) Ein eindruckliches zeitgenössisches Zeugnis kubusähnlicher Architektur ist das Stellwerk in Basel von Herzog & de Meuron.¹⁴⁰ (Abb. 20)

Die amerikanische Skulptur in der Minimal Art der 60er Jahre, allen voran die Arbeiten von Carl Andre und Sol LeWitt, haben sich den verschiedenen mathematischen Formen, darunter auch dem Kubus, verpflichtet.¹⁴¹ Sol LeWitt ist wohl der Künstler, der sich am stärksten mit dem Würfel auseinandergesetzt hat. Die Ähnlichkeit

¹³⁵ Das Mass der Kuben war einerseits bereits durch die schon zurecht gesägten Holzlatten gegeben, andererseits aber war diese Höhe genau die richtige für Achermann. Die Grösse sei ideal für den Raum, in dem sich der Mensch bewegt. Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

¹³⁶ LdK, Bd. 4, 1992, S. 90.

¹³⁷ Als so genannter Bauhauswürfel mit den sechs Grundfarben war er 1928 vorherrschend für die Farbenlehre.

¹³⁸ Möntmann 2002, S. 25.

¹³⁹ Hausmodell, ca. 1990 v. Chr., H: 13 cm, Grundfläche 10 cm, Ägyptisches Museum Kairo, in: Busch-Sperveslage 1999, S. 21.

¹⁴⁰ Herzog & deMeuron, Stellwerk „Auf dem Wolf“, Basel, 1992-1995, in: Buchert, S. 475.

¹⁴¹ Brentini 2000, S. 25-26; Gespräch mit Achermann vom 2. April 2000.

zwischen dem „Cube“ in Italien von 1994 und den Kuben von Achermann ist offenkundig. Sol LeWitt, eigentlich ein Künstler der vorwiegend mit bearbeitetem Material arbeitet, benutzt in diesem Werk rohes Holz, das stapelweise übereinander geschichtet wird.¹⁴² (Abb. 21)

Es ist Achermanns erste skulpturale Arbeit, die den Kubus als Thema hat. Für den Innerschweizer entspricht diese Form genau seinen Vorstellungen für das Projekt in der Lorzenebene. Die einfache Form, die keine komplizierten Details aufweist, ist für die Betrachter einfach im Gedächtnis zu behalten – ein wichtiges Kriterium für Achermann. Allein diese Einfachheit des Werkes ermöglicht die vollkommene Erfahrung des Kunstwerkes.

3.1.2. Urhütte

Der Holzkubus Nr. 1 an der Kreuzung Baarer Fussweg und Schleifenweg steht dicht neben den Bahngleisen und den Gartenhäuschen.¹⁴³ (Abb. 22) Der Vergleich zu den nahegelegenen Schrebergärten wird einem geradezu aufgedrängt. Beide Objekte sind betretbar, etwa gleich gross und bestehen aus Holzlatten. Sowohl Schrebergarten als auch Kubus schliessen einen minimalen Raum gegen die Aussenwelt ab. Die Schrebergärten werden allerdings von Menschen – vorwiegend an Wochenenden – bewohnt. Die Holzkuben von Achermann hingegen erfüllen einige wichtige Kriterien des Wohnbaus nicht. Die Kuben schützen weder vor Kälte, noch sind sie als Schattengeber geeignet. Fehlende Türen und durchlässige „Wände“ und „Decken“ verunmöglichen es, die Holzobjekte als Wohngelegenheit zu nutzen. Und doch machen es sich die Leute von Zeit zu Zeit bequem, veranstalten in den Kuben ein gemütliches Picknick oder ruhen sich auf einem selbst mitgebrachten Stuhl aus. Funktional gesehen verwandelt sich das Kunstobjekt für kurze Augenblicke in ein kleines bewohnbares Gartenhäuschen.

¹⁴² Sol LeWitt, „Cube“ 1994, Long-term to the Parco degli uccelli, La Selva, Paliano, Italy, in Kat. Sol LeWitt 2000, S. 289.

¹⁴³ Achermann, „Horizont-Verflechtung“, 5 Holzkuben mit einer je etwas anderen Innenform, 2003 bis voraussichtlich Ende 2005, Fichtenholz, Länge 2,5 m, Breite 2,5 m, Höhe 2,5 m, Abstand zwischen den Balken 10 cm, Lorzenebene, Zug.

Der Wunsch des Menschen sich ein eigenes Heim zu bauen, sich in seinen vier Wänden vor Wind und Wetter zu schützen und das Häuschen sein Eigen zu nennen, wird beim Phänomen Schrebergarten sichtbar. Auch die Holzkuben von Achermann nehmen ihren eigenen Raum in Anspruch und schützen vor der „bedrohlichen“ Aussenwelt. Ist der Kubus von Achermann also doch eine Form des Wohnbaus? Die Anthropologie behauptet, dass die Frage nach dem Primitiven in der Architektur immer auch eine Frage nach dem menschlichen Urbedürfnis des Wohnens sei.¹⁴⁴ Die raumstrukturierende Architektur soll wesentlich zur „Menschwerdung“ beigetragen haben. So schreibt Nold Egenter in der Forschungsreihe „Architektur-Antropologie“ Folgendes:

„Der Frühmensch wird sichtbar, der baut, der den Raum mit gebauten Zeichen ordnet, ein Mensch der seine Umwelt zu harmonisieren trachtet.“¹⁴⁵

Ausgrabungen in Nizza zeigen, dass das Urbedürfnis des Menschen sich von der Aussenwelt, beziehungsweise von der Natur abzugrenzen, bis ins Jahr 400'000 v. Chr. zurückreicht. Die Schutzhütte *Terra Amata* gehört zu den ersten bekannten Kulturäusserungen des Menschen.¹⁴⁶ Die unregelmässig ovale Hütte bestand aus etwa 12 Meter hohen Baustämmen, die zuoberst zusammengeflochten wurden.¹⁴⁷ (Abb. 23) Auch wenn die gängige Definition von Architektur sich dem Hüttenbau widersetzen mag, gelten doch die Bestimmungen, dass „jedes vom Menschen hergestellte Konstruktionsgebilde, das dem Wetterschutz dient, Architektur ist.“¹⁴⁸ Schutz vor dem Wetter bieten die Kuben von Achermann zwar nicht, aber rein formal gesehen erinnert das einfache, nahezu unbearbeitete Holz und die einfache Konstruktion der Kuben an die Urhütte.

Das Thema der Urhütte hat Architekten wie Künstler seit jeher beschäftigt. Von Vitruv sind die ältesten Überlieferungen erhalten.¹⁴⁹ Er berichtet von der Entstehung des Hauses und somit auch von der Urhütte, als kleinstem architektonischen Raum. Die Urhütte war denkbar einfach gebaut und nur so hoch wie die Hände des Menschen

¹⁴⁴ Egenter 1992, S. 142.

¹⁴⁵ Egenter 1992, S. 142.

¹⁴⁶ Klotz 1991, S. 18.

¹⁴⁷ Schutzhütte Terra Amata bei Nizza, um 400 000 v. Chr., Rekonstruktionsversuch, Modell, in: Klotz 1991, S. 18/19.

¹⁴⁸ Klotz 1991, S. 18.

¹⁴⁹ Vitruv 1987, Bd.1, 2. Buch (Kapitel I, Ursprung der Häuser), S. 63-68.

reichen konnten. Vier Baumstämme standen in einem Viereck. An diese wurden waagrecht vier Balken angebunden, darauf kamen vorne und hinten je zwei schräge, spitzwinklig zusammentreffende Balken hinzu, die oben mit einer Stange verbunden und mit Reisig bedeckt waren.¹⁵⁰ Vitruvs Berichte wurden in der Renaissance von Filarete mit christlichen Überlieferungen versehen.¹⁵¹ Adam, so schreibt Filarete, wird aus dem Paradies vertrieben und zum ersten Architekten und zum Erbauer der Urhütte.¹⁵² Vitruv hingegen nennt den Urbewohner der Wälder, den ersten Architekten.¹⁵³ Seit Filarete bildet der Hinweis auf den Hüttenbau der frühen Menschen einen festen Bestandteil in der Architekturtheorie.¹⁵⁴ Später hat beispielsweise Gottfried Semper, wie Wolfgang Hermann nachweist, die Urhütte in seine Theorie einbezogen.¹⁵⁵ In zahlreichen Abhandlungen über die Geschichte der Architektur werden die Urformen des Bauens thematisiert.

Beim Konstruieren der Holzkuben hat sich auch Achermann mit dem Gedanken der Urzelle auseinandergesetzt.¹⁵⁶ Wie gross müssen die Eingänge sein, damit ein Mensch ohne Mühe die Kuben betreten kann? Und wie müssen die Proportionen von „Türrahmen“ und „Wand“ aussehen? Fragen, die sich Achermann nicht erst bei dieser Arbeit gestellt hat. Proportionen, Eingänge, Durchgänge, Grenzziehungen sind für den Bildhauer architektonische Urthemen, mit denen sich zu beschäftigen, normal ist. Wenn sich Achermann mit solchen Themen, die der Architektur eigen sind, auseinandersetzt, stellt sich die Frage, inwieweit die Kuben überhaupt noch als Skulpturen betrachtet werden können?

Die Unterscheidung zwischen Architektur und Skulptur ist nicht immer klar definiert. Für die Mischformen haben sich die Begriffe der skulpturalen Architektur und der architektonischen Skulptur eingebürgert.¹⁵⁷ Versteht man unter ersterem eine ausdrucksstarke Formensprache in der Architektur, wird unter einer architektonischen Skulptur eine bildhauerische Auseinandersetzung mit

¹⁵⁰ Vitruv 1987, Bd.1, 2. Buch (Kapitel I, Ursprung der Häuser), S. 64.

¹⁵¹ Tigler 1963, S: 41.

¹⁵² Filarete 1896, 1. Buch, S. 56-57.

¹⁵³ Filarete 1896, 1. Buch, S. 56-57.S. 57.

¹⁵⁴ Tigler 1963, S. 43.

¹⁵⁵ Zschokke 1985, S. 100.

¹⁵⁶ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

¹⁵⁷ Stegmann 1995, S. 29. Neben dem Begriff der skulpturalen Plastik findet man in der Literatur auch die Begriffe plastische bzw. organische Architektur.

architektonischen Erscheinungen verstanden. Die Arbeiten haben formal und inhaltlich die Architektur, wenn auch nur im weitesten Sinne, zum Thema.¹⁵⁸ Formal gesehen definieren sie sich durch tektonische Elemente, wie Wände und Türen. Auf inhaltlicher Ebene können historische, soziologische und mythologische Verknüpfungen zur Architektur hergestellt werden. Achermanns Kuben sind architektonische Skulpturen. Die Beschäftigung des Künstlers mit Durchgängen wäre das Formale, die Wahrnehmung von Innen und Aussen, eher das Mythologische.

Die Trennung der Künste, also auch die der Architektur von der Bildhauerei, erfolgte erst im 19. Jahrhundert. Davor war die Bindung zueinander sehr eng. Erst der Konstruktivismus in Russland der 20er Jahre mit Tatlin unternimmt den Versuch den architektonischen Raum wieder zum Bestandteil der Skulptur zu machen.¹⁵⁹ Seitdem ist die Frage der Verbindung von Architektur und Skulptur allgegenwärtig. Für den Künstler Sol LeWitt beispielsweise sind Kunstformen nicht klar voneinander zu trennen. In seinen Skulpturen finden sich viele Anspielungen auf alte Bauformen verschiedenster Zeitalter.¹⁶⁰ So interessiert sich der Künstler für die ägyptischen Pyramiden genau so sehr, wie für die Architektur von Corbusier. Beides wirkt für Sol LeWitt inspirierend. Die Beschäftigung mit der Architektur schlägt sich in seinem Werk nieder:

„Ich denke, dass ich mir mehr Gedanken über die Architektur als über die Skulptur mache. In der Tat, ich denke wahrscheinlich über sie als eine Form der Skulptur.“¹⁶¹

Achermann beschreibt zwar sein Werk eindeutig als Skulptur und doch, wie oben erwähnt, sind die Überschneidungsformen zwischen Architektur und Skulptur nicht zu übersehen. Dieses Spannungsverhältnis war bereits in seinem Atelier in der Kunstakademie in Düsseldorf sichtbar.

„Dieses Atelier war ein sehr wichtiger Ansatz für das Ausloten der Spannung zwischen Kunst und Architektur, obwohl mir das damals nie so klar bewusst war.“¹⁶²

¹⁵⁸ Müller 1998, S. 22.

¹⁵⁹ Müller 1998, S. 25.

¹⁶⁰ Sol LeWitt 2000, S. 54.

¹⁶¹ Sol LeWitt 2000, S. 54.

¹⁶² Gespräch I Luzern – 16.12.1999, in: Brentini 2000, S. 36.

Achermann selber sieht sich als Künstler, der vom Objekt herkommend Skulpturen schafft, die einen, wie er sagt, „architektonischen Tatsch“ haben – also architektonische Skulpturen sind.¹⁶³

3.1.3. Horizontale

Der Kubus besteht ausschliesslich aus 10 cm breiten Fichtenholzplatten, die in einem Abstand von ebenfalls 10 cm übereinander gereiht sind. Die Vierkantenhölzer sind alle horizontal ausgerichtet, senkrechte Übersetzungen fehlen. Die Holzplatten sind durch Winkelverbindungen zusammengefügt. Auch der „Türrahmen“ enthält keine stützende Vertikale. Er wird abwechselnd von einer Seitenlatte und einem kleinen Holzwürfel gebildet. Was in der Architektur für die Statik als äusserst sinnvoll betrachtet wird, lässt Achermann hier vollkommen weg.¹⁶⁴ Bereits in früheren Arbeiten mass Achermann der Horizontale einen besonderen Stellenwert zu. In der 1989 im polnischen Kazimierz Dolny gezeigten Arbeit „Balance“ führt er dies ad absurdum. Eine einzige Waagerechte bestimmte den Raum. Der lange Stab wirkte wie „eine Horizontale zwischen den schweren Holzdecken oder sogar als Parallele zum flachen Horizont.“¹⁶⁵ (Abb. 24) Grosse Ähnlichkeiten zu den Kuben in der Ebene zeigt die Arbeit „Turm“ in Stans. Zwar ist die Plastik vertikal ausgerichtet, die einzelnen Elemente aber sind auch hier horizontal angelegt. (Abb. 25) Der „Turm“ leitet eine neue Schaffensperiode im Werk Achermanns ein. Seit den 90er Jahren schafft der Künstler immer mehr ausgesprochen konstruktivistische Arbeiten. Die maschinell zugestellten Vierkantenbalken ersetzen den mit der Kettensäge angefertigten Rundbalken.¹⁶⁶

Der Titel der Arbeit in der Lorzenebene weist besonders anschaulich auf die Wichtigkeit der Horizontale hin.

¹⁶³ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

¹⁶⁴ Horizontale und Vertikale spielten besonders in der Antike eine entscheidende Rolle. In der Renaissance wurden die beiden Ausrichtungen v.a. als Symbole der Klarheit verwendet. Der Klassizismus brauchte die Horizontale und Vertikale für die vom Bürgertum proklamierte Einfachheit. Im 20. Jhr. wurden die Horizontale und Vertikale zum Programm des Bauhauses. Die Diagonale hingegen hat besonders in der bildenden Kunst des Barocks und Rokokos eine grosse Bedeutung gehabt. Siehe Ldk., Bd. 3, S. 338.

¹⁶⁵ Brentini 2000, S. 201.

¹⁶⁶ Brentini 2000, S. 129.

„Die Horizontale ist ein Thema, das für mich in sich stark werden muss.“¹⁶⁷

In einem ca. 10 Meter langen Abstand zum Kubus, werden die waagerechten Verflechtungen des Holzobjektes sichtbar. Da die Betrachter um den Kubus herumgehen können, ergeben die Vorder-, Seiten- und Rückwandlatten je nach Standpunkt ein eindruckliches Geflecht. Dieses wird durch den Einfall von Sonnenstrahlen zusätzlich verstärkt. Das Licht- und Schattenspiel wirft eindrucksvolle Muster auf das fast unbearbeitete Fichtenholz. Je nach Lichtintensität ist diese Dekoration stärker oder schwächer. (Abb. 26) Licht und Schatten lassen Durchbrüche erkennen. Dieses Spiel mit dem Licht ist für Achermann in der Arbeit „Turm“ in Stans besonders wichtig:

„Da schuf ich diesen Innenbereich, so dass Licht einfallen kann und je nach Stand der Sonne eine neue Modulation auftaucht. Das ist für mich phänomenal, dass man Arbeiten mit Licht in Bewegung zu versetzen vermag.“¹⁶⁸

Das Arbeiten mit Licht bekam für Achermann mit der Zeit zunehmende Bedeutung. Werke anfertigen, ohne dabei das Licht zu beachten, kommt für den Künstler heute nicht mehr in Frage. Das Licht- und Schattenspiel, mit den sich überkreuzenden Geraden und dem Wechsel zwischen hell und dunkel, erinnert an die sowjetische Fotografie der 30er Jahre. Die Rationalität und Transparenz ihrer Konstruktion werden auch bei Achermanns Abzügen sichtbar. (Abb. 27)

Jo Achermann begründet seine horizontal angelegten Arbeiten mit dem Verweis, dass der Mensch in dieser Ausrichtung geht.¹⁶⁹ Ebenso schauen die Augen geradlinig über einen Landstrich und nehmen erst dann die senkrechten „Ungereimtheiten“ wahr – sei dies nun ein Baum oder ein von Menschenhand erbautes Haus. Der Horizont ist gemäss Definition die Bezeichnung für die, durch das Auge der Betrachter gedachte, waagerechte Ebene, welche die Erde vom Himmel trennt.¹⁷⁰ Achermann versucht durch das waagerechte Raster die Horizonte auf mehrere Ebenen zu verteilen. So soll nicht nur *der* Horizont wahrgenommen werden, sondern so viele wie der Künstler uns durch die Holzlatten vorgibt. Hinter dem Holzgeflecht der Kuben zeigen sich die Waagerechten der Landschaft, einer Häuserwand, einer Baugrube oder einer

¹⁶⁷ Gespräch vom 13. Mai 2004.

¹⁶⁸ Gespräch IV, Alpnach – 23.2.2000, in: Brentini 2000, S. 97.

¹⁶⁹ Gespräch mit Achermann vom 2. April 2004.

¹⁷⁰ Ldk., Bd. 3, S. 338.

Autobahn. Je nach Augenhöhe und Standpunkt ändert sich die ausgewählte Bildsequenz.

3.1.4. Halbtransparenz – Innen und Aussen

Die fünf Holzkuben von Achermann unterscheiden sich von Aussen betrachtet nur wenig voneinander. Von Innen aber hat jeder Kubus seine bezeichnende Eigenart. Der Kubus Nr. 1 weist eine aus Holzlatten bestehende Trennwand auf, welche den Raum in zwei gleichgrosse Hälften teilt. An den beiden Seitenwänden des Kubus befinden sich zwei ebenfalls aus Holzlatten ausgearbeitete Bänke. Die Besucher werden dazu eingeladen, sich zu setzen und die Umgebung zu beobachten. Die beiden dicht nebeneinander stehenden Kuben Nr. 2 und Nr. 3 weisen die gleiche Struktur auf. (Abb. 28) Sie können von drei Seiten her betreten werden. Zwei rechteckig zueinander stehende Trennwände bilden innerhalb des Kubus einen zweiten Raum. In die Nr. 4 kann man nur von der Strasse her hineingehen. (Abb. 29) In die Mitte des Raumes hat Achermann einen weiteren halbtransparenten, vertikalen Holzraum platziert, der nach oben und unten hin offen ist. Wer möchte, kann auf den Kubus hinaufklettern, um in den geschlossenen Raum zu treten. An diesem Ort unter der Erde liege ein Geheimnis, verrät Achermann.¹⁷¹

„Das habe ich so gemacht, damit man nicht vergisst, dass unter diesem Boden der Abfall von früher liegt.“¹⁷²

Der Künstler weist mit dieser Anspielung auf die weniger rühmliche Vergangenheit der Lorzenebene als Mülldeponie hin. Durch die Einzäunung eines kleinen Raumes hält Achermann diese Geschichte fest. Der Kubus Nr. 5, durch eine L-förmige Wand gegliedert, steht direkt neben der Autobahn. Die Wahrnehmung beschränkt sich hier nicht nur auf das blosse Beobachten mit dem Auge; der enorme Geräuschpegel der vorbeifahrenden Autos lässt einem die schmerzliche Veränderung der Landschaft noch stärker ins Bewusstsein rufen.

¹⁷¹ Gespräch mit Achermann vom 2. April 2004.

¹⁷² Achermann zit. in: Zugerpresse Mari Serrano, „Bewegte Blicke auf die Lorzenebene“, Nr. 34, 29. April 2003, S. 18.

Neben den feinen Unterschieden zwischen den Kuben, weisen alle dieselben Grundstrukturen auf. Die durch die Holzlatten bedingte Halbtransparenz ist für jeden Kubus charakteristisch. Damit verbunden ist auch die Frage nach dem Innen- und Aussenraum. Die permeablen Wände erschweren eine klare Unterscheidung. Der durchlässige Blick – gleichzeitig auf den Kubus und auf die dahinter liegende Umgebung – lässt den Innen- und Aussenraum scheinbar miteinander verschmelzen. Und trotzdem gibt uns der Künstler die Struktur klar vor. Durch die starr festgelegten Holzlatten wird dem Betrachter, wie durch ein Raster hindurch, der Bildausschnitt aufgedrängt. Dadurch, dass Achermann die Holzkuben selber platziert hat, bestimmt er die Blickrichtung der Fussgänger. Er führt deren Augen sozusagen an den Ort, den er für interessant erachtet. Einerseits gibt also Achermann durch den Standort der Kuben den Bildausschnitt vor, andererseits schränken die horizontalen Raster das freie Blickfeld ein.

Die Besucher können den Kubus von allen Seiten betrachten. Auch im Innenraum können sie sich um 360° drehen, sich bücken oder strecken und die Umgebung verschiedentlich wahrnehmen. Jeder Ausblick durch die Latten bietet wieder einen neuen Bildausschnitt, sei es auf die grüne Wiese oder auf eine Hausfassade. Die Fussgänger, die mindestens zweimal einen Kubus betreten haben, stellen fest, dass sich gewisse „Objekte“ schnell verändern können. Fast täglich wandelt sich das Aussehen der Landschaft. Wo noch vor kurzem eine idyllische Wiese zu sehen war, stehen heute Schutthaufen, morgen Krane, nächste Woche Häusergerüste. Der statische Kubus soll die Bewohner der Lorzenebene auf die sich rasch ändernde Umgebung aufmerksam machen, sie vielleicht sogar auf gewisse Weise, im Hinblick auf ihr Umfeld, sensibilisieren.

Erst am Ort und mit ihm zusammen können die Holzkuben als Kunstwerke erfahren werden. Der Kubus und mit ihm der einbeschriebene Raum, hier die Lorzenebene, bilden sozusagen eine Einheit. Alles was nicht mehr dazugehört, kann als Aussenraum betrachtet werden. Doch wo genau verlaufen die Grenzen und wer definiert sie? Allein die Menschen, welche die Kuben erfahren, bestimmen die Umgrenzung. Ihr Standpunkt oder ihre Definition sagt, was Aussen und was Innen ist.¹⁷³

¹⁷³ Gespräch mit Achermann vom 2. April 2004.

Während dem Schaffensprozess hat sich Achermann mit dieser höchst philosophischen Frage des Innen und Aussen auseinandergesetzt – ein Grundthema für den Bildhauer.¹⁷⁴ Wo ist Innen, wo Aussen? Wo befindet sich der Betrachter? Die Grösse des Menschen in der Landschaft ist ein Thema, dass er mit diesen Fragen in Zusammenhang bringt. Wie gross müssen die Kuben im Verhältnis zum Menschen und zur Umgebung sein? Die Proportionen Lorzenebene-Kubus-Mensch spielen eine wichtige Rolle für das Bewusstsein von Innen- und Aussenraum. Die Eingänge und Durchgänge der Kuben beispielsweise sind minuziös geplant. Die Eintretenden dürfen sich in den Kuben weder unwohl noch gefangen fühlen. Die Grösse der Holzobjekte muss den menschlichen Massen angepasst werden. Die Auseinandersetzung mit dem Innen und Aussen war für Achermann schon in früheren Werken wichtig.¹⁷⁵

„Das Thema von Innen und Aussen ist mir schon lange vertraut, und ich teile das auch immer wieder mit. Die Schwelle ist etwas unglaublich Wichtiges, sie definiert das Innen und das Aussen, überhaupt die Räumlichkeit. Sie schafft die Möglichkeit, das Innere zu betreten und es wieder zu verlassen.“¹⁷⁶

Die Beschäftigung mit dem Gegensatzpaar Innen/Aussen zeigt sich deutlich in Achermanns Arbeiten zum Thema „Kreis“. In Cham, nahe dem Seeufer, setzte Achermann entrindete Tannenstämme von rund sechs Meter Höhe so in den Rasen, dass ein halbdtransparentes Säulenrondell entstand. (Abb. 30) Die Leere entfaltete eine Art Sog, der die Betrachtenden nach Innen führte. Beim Blick nach oben schien sich der Raum zu verjüngen.¹⁷⁷ Bei dieser Erfahrung sollte ein Gefühl der Geborgenheit und des Erhabenen hervorgerufen werden. Die Wirkung in der Arbeit, die er in Schwyz 1993 realisierte, war beinahe gegensätzlich. (Abb. 31) Zwei Kreise waren so nebeneinander gesetzt, dass ein Eintreten unmöglich war. Der Innenraum blieb für die Besucher ein verborgenes Geheimnis. In dieser Seriengruppe arbeitete Achermann ausschliesslich mit Rundhölzern.

Das Rasterelement benutzt Achermann nicht nur bei Skulpturen im Aussenraum. Die Arbeiten in der Galerie Sztuki in Breslau 1992 (Abb. 32) und in der Galerie Hofmatt in Sarnen 1995 (Abb. 33) zeigen wie der Bildhauer auch im Innenraum mit dem Spiel des

¹⁷⁴ Gespräch mit Achermann vom 2. April 2004.

¹⁷⁵ Die Werkgruppe „Kreise“ von 1991 sind erste Arbeiten, in denen die Auseinandersetzung mit Innen und Aussen zum Vorschein kommt.

¹⁷⁶ Gespräch IV, Alpnach -23.2..2000, in: Brentini, S. 96.

¹⁷⁷ Vogel 1991, S. 14, 16.

Durchblickes umgeht. Dicht an dicht setzt er die Holzstämme exakt in die tonnengewölbten Räume. Fast schon etwas bedrückend wirkten die runden Baumstämme in den engen Kellerräumen; sie erreichten damit eine neue, verfremdete Raumwahrnehmung.

Wie Künstler urbane Räume erobern

4. Stadttheorien sind auch Raumtheorien

„Unsere Zeit liesse sich [...] als Zeitalter des Raums begreifen. [...] Die Welt wird heute nicht so sehr als ein grosses Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden.“¹⁷⁸

Das Zitat Michel Foucaults aus dem Jahre 1967 ist bezeichnend für die Ablösung der Zeit- von der Raumfrage. Die Beschäftigung mit Raum ist bei Architekten, Geografen, Stadtplanern, Soziologen, Philosophen, Kunst- und Kulturwissenschaftlern heute nicht mehr wegzudenken. Für die vorliegende Arbeit ist die Auseinandersetzung mit raumtheoretischen Fragen insofern von Bedeutung, da sich auch Künstler und Künstlerinnen, die im öffentlichen Raum tätig sind, in ihrem Oeuvre auf sehr unterschiedliche Art und Weise mit dem Phänomen des Raumes auseinandersetzen. Phänomenologische, soziale, politisch-geografische und ästhetische Raumüberlegungen können in ihrer künstlerischen Arbeit eine wesentliche Rolle spielen. Wie die Beispiele von Jo Achermann und Tadashi Kawamata gezeigt haben, ist die Beschäftigung mit dem Raum – hier in den Projekten mit der Stadt und der Peripherie Zugs – von zentraler Bedeutung. Um ihren Überlegungen und Intentionen im Zusammenhang mit dem *Work in Progress* folgen zu können, werden anknüpfend diejenigen Theorien angesprochen, die meines Erachtens für das Verständnis ihrer künstlerischer Arbeit zentral sind.

Mehr als die Hälfte der Weltbevölkerung lebt heute in urbanen Regionen.¹⁷⁹ Ein Umstand, den viele Disziplinen zum Anlass genommen haben, sich mit diesem Wachstumsphänomen der Städte zu beschäftigen.¹⁸⁰ Der Prozess der Verdichtung und Vergrößerung der menschlichen Ansiedlungen wird als Urbanisierung bezeichnet. Die Stadt ist längst zum wichtigsten sozialen Lebensraum avanciert und deshalb auch Gegenstand für zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen unterschiedlicher Art

¹⁷⁸ Foucault 1967/1984, S. 317.

¹⁷⁹ 50,46% der Weltbevölkerung leben in urbanen Regionen. Werden nur die gut entwickelten Regionen betrachtet, sind es gar 75,16%. Siehe dazu: United Nations, Departement of Economic and Social Affairs 2009.

¹⁸⁰ Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Stadt wird als Urbanistik bezeichnet.

geworden. Auch für Kunstschaaffende können solche Theorien eine Grundlage für ihre Arbeiten im öffentlichen Raum darstellen. Texte dienen dabei als Fundament für die Auseinandersetzung mit urbanistischen Fragen.

Die Beschäftigung mit der Stadt kann kaum ohne die Raumfrage bewältigt werden. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wird der räumlichen Geschichtsschreibung erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt.¹⁸¹ Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Raum wurde immer stärker und löste die vormals im Mittelpunkt stehende Frage nach der Zeit ab.¹⁸² Mit der Proklamation des *spatial turn*, der sogenannten „raumkritischen Wende“ um 1990, erfolgte schliesslich ein Paradigmenwechsel in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Seitdem interessierte nicht mehr nur das zeitliche Nacheinander sondern auch das räumliche Nebeneinander. Im Kontext des *spatial turns* treten neue Begriffe auf, die in verschiedenen jüngeren Publikationen ihre Anwendung finden. In den „Grundlagentexten der philosophischen und kulturwissenschaftlichen Raumtheorien“, die von Jörg Dünne und Stephan Günzel¹⁸³ herausgegeben worden sind, finden sich Texte zum physisch/metaphysischen, phänomenologischen, körperlich/technischen/medialen, sozialen, politisch-geografischen und dem ästhetischen Raum.

Wie eingangs erwähnt, fand in der Beschäftigung mit der Raumfrage ein klares Umdenken statt. Die Idee vom euklidischen Raum bestimmte über Jahrhunderte die Wissenschaft und mit ihr auch die Menschen. Die Vorstellung von Raum basierte, vereinfacht gesagt, auf der Idee der drei Richtungen: der Länge, Breite und Tiefe. Bis ins 19. Jahrhundert stellten sich die Menschen den Raum als „Schachtel oder Container“ vor.¹⁸⁴ Dieser Raum selber blieb aber ohne Inhalt. Die Menschen, die sich darin bewegten, wurden aus den Untersuchungen ausgeblendet. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgte eine Wandlung des Raumverständnisses. Die Entwicklung der nicht-euklidischen Geometrie und die daraus hervorgegangenen Wissenschaften stellten die alten Raumvorstellungen in Frage. Die Räume, die von Individuen und Gesellschaften bewohnt und geformt werden, erhielten neue Aufmerksamkeit.

¹⁸¹ Dünne/Günzel 2006, S. 14.

¹⁸² Foucault 1967/1984, S. 317.

¹⁸³ Dünne/Günzel (hrsg.) 2006.

¹⁸⁴ Krusche 2008, S.9.

Die Traditionslinie sozialer Raumbeschreibungen eröffnete Emil Durckheim mit seinen Fragen zu sozialen Formen der Gesellschaft.¹⁸⁵ Erst mit Georg Simmel aber begannen 1903 ausgiebige raumtheoretische Überlegungen. Simmel untersuchte die Entwicklung sozialer Ausformungen von unterschiedlichen Gruppen an verschiedenen Orten.¹⁸⁶ Dabei stellte er fest, dass die Herrschaftsausübung über Menschen oft über die Beziehung zu ihren räumlichen Gebieten definiert wird. Seinem Wesen nach ist der Raum durch soziale Strukturen bestimmt.

Michel Foucault, der den Begriff des *spatial turns*¹⁸⁷ prägte, beschrieb in seinem Aufsatz „Von anderen Räumen“¹⁸⁸ drei verschiedenen Raumtypen, den realen, den utopischen und den heterotopen. Utopien sind für ihn in „ihrem Wesen zutiefst irrealer Räume“. Heterotopien aber sind Orte, die ausserhalb aller anderen liegen, die sich aber durchaus lokalisieren lassen. Vereinfacht gesagt, sind heterotope Orte, solche Orte, bei denen eine Eintrittsschranke passiert werden muss. Diese kann alleine schon durch die architektonische Gegebenheit zum Beispiel eines Friedhofes, eines Gefängnisses oder einer Irrenanstalt gegeben sein – der Eintretende muss ein Tor, einen Zaun oder eine Treppe überwinden, um an die gewünschten Orte zu gelangen. Auch Rituale können Schranken darstellen. Bei einem Fest oder im Theater muss der Besucher die passende Kleidung anziehen oder er muss sich entsprechend benehmen, damit ihm ein Dabeisein ermöglicht wird. Diese Heterotopien sind Orte, die in allen Kulturen zu finden sind, die aber in unterschiedlichen Gesellschaften eine ganz bestimmte Funktionsweise erhalten. Die Heterotopien haben die Fähigkeit mehrere reale Orte, die sonst nichts miteinander zu tun haben, zu verbinden. Interessant ist die Tatsache, dass Foucault auch die Museen und Bibliotheken als heterotope Orte wahrnimmt. Auch diese sind in sich geschlossene Orte, in die man nur durch bestimmte Eintrittsriten, wie zum Beispiel mit dem Kauf eines Tickets oder der Einhaltung bestimmter Benimmregeln, Zugang findet.

Dass ein Museum nicht nur Eintrittsschranken aufweist, sondern eben auch gewisse Leute aus bestimmten sozialen Klassen – mangels genügendem kulturellen Kapital –

¹⁸⁵ Dünne 2006, S. 289.

¹⁸⁶ Simmel 1903a, S. 304.

¹⁸⁷ Erst 1980 fand der Begriff des *spatial turns*, im Anschluss an Foucaults Verkündigung eines anbrechenden „Zeitalter des Raumes“, in der Geschichtsschreibung ihre Verwendung. Siehe Foucault 1967/1984.

¹⁸⁸ Foucault 1967/1984.

daran hindert ein Kunsthaus zu besuchen, beschreibt Pierre Bourdieu. Der französische Soziologe entwickelte das Konzept des sozialen Raumes. Dieses dient der Analyse von sozialen Strukturen und den darin lebenden Individuen. In „Sozialer Raum und Klassen“¹⁸⁹ und „Sozialer Raum und symbolischer Raum“¹⁹⁰ beschreibt er den Raum, als einen Ort von Unterschieden, in dem Klassen sozusagen hergestellt werden. Im Unterschied zum physischen Raum weist der soziale Raum die Tendenz auf, eine bestimmte Anordnung von Akteuren und Eigenschaften zu besitzen.¹⁹¹ Die Akteure, das sind Individuen, die unterschiedliche Fähigkeiten haben, die sie verschieden einsetzen und teilweise auch umwandeln können. Der soziale Raum bildet demzufolge kein starres Gebilde, sondern ist in einem ständigen Prozess Veränderungen ausgesetzt. Individuen haben also die Möglichkeit, im Laufe ihres Lebens kulturelles Kapital zu erwerben, was ihnen, laut Bourdieu, zu weiterem sozialen Aufstieg verhelfen kann. Bei sozialwissenschaftlichen Untersuchungen von Urbanität werden zum Teil heute noch die Konzepte des sozialen Raumes von Bourdieu untersucht – interessieren tut dabei das Zusammenwirken der unterschiedlich zusammengesetzten Bevölkerung einer Stadt. Auch architektursoziologische Fragestellungen, die sich mit der Gestaltung einer Stadt beschäftigen, knüpfen an Bourdieus Theorien an.

Die Raum- mit der Stadtentwicklungsfrage verbunden haben einige wenige Wissenschaftler. Ein wichtiger Protagonist in diesem Bereich ist Henri Lefebvre, der als Initiator der Urbanismus- und Städteplandiskussion bezeichnet werden kann. In verschiedenen Publikationen thematisiert er die „Verstädterung der Gesellschaft“, die besagt, dass alle soziale Entwicklung des Raumes vom Dorf zur Stadt strebt. Als Grund für diesen Urbanisierungsprozess und die damit verbundene Entfremdung der Menschen von der Natur sieht er die kapitalistische Produktionsweise.¹⁹² Mit seiner Abhandlung „Die Produktion des Raumes“, worin er auch Themen der Kunst, der Literatur und der Wirtschaft streift,¹⁹³ beeinflusste Lefebvre eine ganze Generation neomarxistischer Sozialographen¹⁹⁴, wie zum Beispiel David Harvey¹⁹⁵, Edward Soja¹⁹⁶

¹⁸⁹ Bourdieu 1989. Der Vortrag „Sozialer Raum und ‚Klassen‘“ wurde ursprünglich im Februar 1984 an der Universität Frankfurt gehalten; er erschien unter dem Titel „Espace social et genèse de ‚classe‘“ in: Actes de la recherche en sciences sociales, Juni 1984.

¹⁹⁰ Bourdieu 1989/1994.

¹⁹¹ Bourdieu 1985/1994, S. 366.

¹⁹² Lefebvre 1990.

¹⁹³ Lefebvre 1974.

¹⁹⁴ Dünne 2006, S. 297.

oder Frederic Jameson.¹⁹⁷ In diesem Text beschreibt er den abstrakten (den Raum der Philosophen) und den realen Raum (wobei er hier zwischen dem physischen und dem sozialen Raum unterscheidet). Erst durch soziales Handeln, so Lefebvre, definiert der Mensch einen Raum, der vorher nichts war.

„Rediscovered in the 1990's, Lefebvre's theory opened up new ways of understanding of processes of urbanization, their conditions and consequences at any scale of social reality: from the practices of everyday life, through the urban scale, to the global flows of people, capital, information and ideas.“¹⁹⁸

Lefebvres Theorien inspirierten seit den 90er Jahren nicht nur Stadtforscher, sondern vermehrt auch Kunsthistoriker und Künstler.¹⁹⁹

Einen bedeutenden theoretischen Bezugspunkt für die Beschreibung von Räumen leistete auch die Abhandlung von Frederic Jameson „Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism“ aus dem Jahr 1984. Darin beschäftigt sich Jameson mit der Raumfrage, die schliesslich vom Kunstsystem rezipiert wurde.²⁰⁰ Die wichtigste Problemstellung beim Kunstkonzept müsse die Frage nach dem Raum sein. Erst durch die Wahrnehmung und die Erkenntnis des Raumes, sei es möglich angemessene Kunst zu schaffen.²⁰¹ Jameson spricht bei diesem Verfahren des Wahrnehmens von „cognitive mapping“ oder von der Kartographierung.²⁰² Er bezeichnet die Stadt als einen Raum, in welchen die Menschen hineingestellt worden sind, ohne mit der Veränderung Schritt halten zu können. Jameson ist der Ansicht, dass der Menschen noch weit davon entfernt ist, über einen „Wahrnehmungsapparat“ zu verfügen, „der so ausgerüstet wäre, dass er es mit diesem neuen Hyperraum aufnehmen könnte.“²⁰³

Boris Groys, der sich viel mit dem Verhältnis zwischen Kunst und seiner Umgebung beschäftigt, beschreibt in „Die Stadt auf Durchgangsreise“²⁰⁴ das formale Aussehen der

¹⁹⁵ Vgl. David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford 1989.

¹⁹⁶ Vgl. Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London 1989.

¹⁹⁷ Jameson 1991, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1984.

¹⁹⁸ *Urban Research and Architecture* 2008.

¹⁹⁹ Römer 2002, S. 292.

²⁰⁰ Möntmann 2002, S. 48.

²⁰¹ Jameson 1986, S. 96.

²⁰² Fredric Jameson bezieht sich dabei auf Kevin Lynch, der in seinem Buch „*The image of the City*“ die entfremdete Stadt als einen Raum sieht, in dem die Menschen nicht in der Lage sind, sie bewusstseinsmässig zu verarbeiten und zu lokalisieren. In: Jameson 1986, S. 96.

²⁰³ Jameson 1986, S. 81.

²⁰⁴ Groys 1997, S. 92-108.

Stadt. Darin sieht Groys die Stadt als „utopisches Gebilde“, dass sich jenseits der natürlichen Ordnung jeder Zerstörung entgegenstellen will und Dauerhaftigkeit anstrebt. Die Bauten, aber auch die „räumliche, kommunikative, soziale Grundstruktur, ihre besondere Lebensweise und die kulturelle Vision“ werden so errichtet, dass sie möglichst lange erhalten bleiben sollen.²⁰⁵ Groys verurteilt diese Tatsache als Zwang für die nächsten Generationen – denn, „ob sie nun wollen oder nicht, die Menschen müssen in der Stadt leben, die ihre Vorfahren gebaut haben“.²⁰⁶ Die Realität in den Städten sieht aber ganz anders aus. Es wird ständig gebaut, alte Räume verschwinden, neue entstehen. In der Wirklichkeit kann nicht nach dem gewünschten einheitlichen Plan gebaut werden. Dieses Verständnis oder dieser Wunsch nach Dauerhaftigkeit ist vor allem den europäischen Städten zuzuschreiben. In Asien beispielsweise ist das Verhältnis zum Raum ein ganz anderer.²⁰⁷

Über diese unterschiedlichen Raumverständnisses zwischen Osten und Westen hat sich der Architekt und Stadtforscher Carl Fingerhuth Gedanken gemacht. Er sieht den wesentlichen Unterschied darin, dass der Westen im Gegensatz zum Osten, die Trennung von Natur und Stadt zum elementarsten Dogma erhoben hat. Die moderne westliche Stadt ist aufgrund seiner religiösen und philosophischen Vergangenheit geprägt von Rationalität und Ordnung. Die stadträumlichen Projekte im Westen würden, so Fingerhuth, „die Geschichte des Raumes ignorieren, alle Spuren ausradieren und nur vom Ordnungswillen dreidimensionaler Konzepte bestimmt werden.“²⁰⁸ Die Stadt des Ostens hingegen legt auf „die Geschichte und die Kontinuität des Raumes“ viel mehr Wert. Die Philosophie des Ostens wird auch im Raumdenken gelebt. Die Natur wird in den Prozess des Städtebaus eingebunden, das rein Rationale des Westens wird ersetzt durch ein ganzheitliches Denken, indem der Mensch Teil des Universums und somit zugleich auch Teil der Stadt und Natur ist. Wenn Kawamata im Westen seine Installationen baut, begleitet ihn die japanische Tradition und das Wissen um diese Verbindung zwischen Natur- und Kulturraum. Achermann dagegen versucht mit seiner Kunst die Spuren aufzudecken, die mit den Bauvorhaben verwischt werden sollen. Auf das Verhältnis der beiden Künstler zum urbanistischen Raum wird später detailliert eingegangen.

²⁰⁵ Groys 1997, S. 92.

²⁰⁶ Groys 1997, S. 92.

²⁰⁷ Krusche 2008.

²⁰⁸ Fingerhuth 2008, S. 69.

5. Der Raum und der Ort der Kunst

Der Künstler hat sich schon seit jeher mit dem Raum beschäftigt – dies liegt quasi in der Natur der Sache. Einerseits interessierte ihn die bildnerische Darstellung des Raumes, andererseits musste er sich Gedanken darüber machen, für welchen Ort ein Kunstobjekt bestimmt war. Früher wurde im Auftrag von Kirchen, Fürsten und Mäzenen Kunst produziert, später waren es Museen, dann Galerien, welche den Künstlern die Kunstobjekte abnahmen und somit auch deren Bestimmungsort neu definierten. Der Künstler hatte sich diesen Anordnungen oft zu beugen. Die Skulptur musste in einen bestimmten Raum passen, das Fresko musste seinen räumlichen Anforderungen gerecht werden. Das Verhältnis zum Ausstellungsraum änderte sich mit dem Bedürfnis der Künstler frei über den Ort der gezeigten Werke entscheiden zu wollen. Die in der vorliegenden Arbeit besprochenen Werke von Jo Achermann und Tadashi Kawamata in Zug wurzeln in dieser langen Tradition der Kunst und ihrer Befreiung aus den institutionellen Räumen. Ihre Werke stehen an urbanen Spannungspunkten, ausserhalb des klassischen *White Cube* und doch unterstehen sie dem Kunsthaus Zug. Ziel ist es in diesem Kapitel dem Ursprung dieser „Befreiungsbewegung“ auf den Grund zu gehen und anhand von ausgewählten Beispielen ihre Geschichte bis heute nachzuzeichnen.

5.1. Über den *White Cube* O’Doherty’s und den Anfängen der Ausstellungskritik

Brian O’Doherty schrieb 1976 eine bedeutende Abhandlung über den Galerieraum. Der dreiteilige Essay, der erstmals in der Kunstzeitschrift *Artforum* gedruckt wurde, sowie der Nachschlag von 1981 erfreuen sich heute noch einer grossen Aktualität.²⁰⁹ In der Artikelserie *Ideologie of the Gallery Space* gab O’Doherty dem typischen Raum der Kunst den Namen *White Cube*. Dieser besitzt in der Ausstellungspraxis der Moderne bis heute Gültigkeit. O’Doherty verstand es erstmals in der Kunstgeschichte die „zentrale Bedeutung des weissen neutralen Galerieraumes“ für die moderne Kunst

²⁰⁹ 1. „In der weissen Zelle“, 2. „Das Auge und der Betrachter“, 3. „Der Kontext als Text“, Nachschlag „Die Galerie als Gestus“.

hervorzuheben.²¹⁰ Für ihn war die Entwicklung „der freischwebenden weissen Zelle“ ein Grosserfolg für die Moderne.²¹¹

O'Doherty erkannte damals die Wichtigkeit der Raumbezogenheit zum Werk. Es war nicht die innere Bestimmung eines Werkes, die ein Objekt als Kunst definierte, sondern der Raum, der *White Cube* als Kontext, übernahm diese Aufgabe. Der Raum der modernen Kunst definierte die Lage des Betrachters neu und „fordert sein Selbstverständnis heraus“.²¹² Bereits 1963 entstand die Idee des *White Cube*. O'Doherty, damals Kunstkritiker, schrieb, dass er bemerkt habe, „wie alles, was in einer Galerie ausgestellt sei, als Kunst betrachtet werden könne.“²¹³

In seinem Buch hebt O'Doherty die Einzelarbeiten von Künstlern hervor, die in ihrer Zeit vereinzelt für einen Raumbezug stehen. El Lissitzkys „Prounen Raum“²¹⁴ und Kurt Schwitters „Merzbau“²¹⁵, beide von 1923, stehen als Modelle dafür, dass ein Ausstellungsraum in das Kunstschaffen integriert wird. Die Künstler produzieren eine dynamische Raumsituation, in der die Interaktion mit dem Publikum wichtiger erscheint als das einzelne Werk an sich. O'Doherty greift auch auf die Arbeiten von Marcel Duchamp zurück, der in die Ausstellungspraxis eingriff, indem er 1938 die „Exposition internationale du Surréalisme“ in Paris und 1942 die Ausstellung „First Papers of Surrealism“ in New York ausstattete. In Paris hängte Duchamp Kohlesäcke an die Decke. Die Bilder der Surrealisten wurden an Drehtüren angebracht. Dadurch verwechselten die Besucher ständig das Innen und Aussen der Galerie. In einer Ausstellung in New York spannte Duchamp Fäden durch den Raum. In beiden Fällen versucht er den Raum einzuschachteln. Eine seiner zentralen Strategie war das Arbeiten mit dem Verhältnis von Innen- und Aussenraum.²¹⁶ Seit den 20er Jahren schafften die Künstler eigenständige Räume, die von den Besuchern betreten werden

²¹⁰ Brüderlin 1996, S. 140.

²¹¹ O'Doherty 1996, S. 88/89.

²¹² O'Doherty 1996, S. 38.

²¹³ Brüderlin 1996, S. 141. „I noted in a review that the art gallery had become so transformative that you could take virtually anything into it and it would look like art: back outside it would resume its banal identity.“

²¹⁴ El Lissitzky, „Prounen Raum der Grossen Berliner Kunstaussstellung“, 1923. Rekonstruktion durch das von Abbe Museum Eindhoven, 1965, Holz, 260 x 300 x 300cm, in: Möntmann 2002, S. 214.

²¹⁵ Kurt Schwitters, „Merzbau“, Hannover; 1923 begonnen, 1943 zerstört, in: Schneede 2001, S. 159.

²¹⁶ O'Doherty 1996, S. 80f.

müssen und „die mehr sind als nur abgewandelt vorgegebene Museumsräume“²¹⁷. Die Künstler äusserten den Wunsch eine neue Beziehung zwischen Objekt und Betrachter zu schaffen.

O'Doherty befasste sich neben der ästhetischen, vor allem auch mit der institutionellen Rolle des *White Cube*. „Die klinisch weisse Zelle“ verwandle jedes Objekt zu einem Luxusprodukt der Kunst, sie ist „Raum ohne Ort“.²¹⁸ O'Doherty übt in seinem Aufsatz Kritik an der Ortlosigkeit der Kunst aus. Kunstobjekte würden einzig zu einer „Verschiebemasse“ degradiert. Die Künstler aber reagierten auf das Problem der beliebigen Austauschbarkeit von Kunstobjekten, indem sie ihre Werke untrennbar mit dem Raum verwoben. Skulpturen und Installationen wurden nunmehr ortsgebunden und somit nicht mehr einfach verschiebbar.

5.2. Der Ausstellungsraum der 60er und 70er Jahre

1958 liess Yves Klein den Raum seiner Ausstellung leer. „Le Vide“²¹⁹ war lediglich ein weiss gestrichener Galerieraum mit einer leeren Vitrine darin, die auf die Abwesenheit der Ausstellungsstücke hinwies. Am selben Ort hat Arman 1960 mit „Le Plein“²²⁰ das Gegenstück geschaffen. Er liess den ganzen Galerieraum komplett mit Abfall füllen – ein Betreten war unmöglich. Beide Werke wurden zu Leitbildern der raumbezogenen Arbeit und der Installationen der 60er Jahre.²²¹

Zur selben Zeit erhob auch die Minimal Art den Raumbezug zu ihrem Credo. Der zentrale Unterschied zu Kleins und Armans Arbeiten aber war die intensive Auseinandersetzung der Minimal Künstler mit der grundlegenden Stellung und Wahrnehmung des Körpers im Raum.²²² Der Körper sollte dabei in seiner Materialität und Form begriffen werden. Die Werke der Minimal Künstler besetzten den Raum, fügten sich in seine Proportionen und definierten seine Dimension. Trotz formaler

²¹⁷ Serota 1996, S. 90.

²¹⁸ O'Doherty 1996, S. 90.

²¹⁹ Yves Klein, „Le Vide“, 1958, Galerie Iris Clert, Paris, in: Möntmann 2002, S. 214.

²²⁰ Arman, Installation in der Ausstellung „Le Plein“, 1960, Galerie Iris Clert, Paris, in: Schneede 2001, S. 204.

²²¹ Schneede 2001, S. 204.

²²² Möntmann 2002, S. 24.

Unterschiede ist vielen Werken die Auseinandersetzung mit dem Galerieraum gemeinsam. Die Künstler wollten sich ausserhalb der gängigen Gattungsbegriffe Malerei, Skulptur und Architektur positionieren und somit gegen die Logik der Moderne antreten.²²³ Die exemplarischen Arbeiten der Minimal Künstler Andre, Green und LeWitt befassten sich mit einfachen, geometrischen Strukturen in einem abgemessenen Raum. Die Bodenplatten von Carl Andre beispielsweise konzentrieren sich auf die Fläche im Raum.²²⁴ In der Green Gallery in New York beanspruchte Robert Morris in der Einzelausstellung von 1964 den ganzen Raum für sich.²²⁵ Sol LeWitt setzte sich in seinen seriellen Arbeiten mit dem Kubus, und der Möglichkeit diesen auf einer Fläche beliebig zu variieren, auseinander. Seine Wandzeichnungen von 1969/70 zeigen neben der Serialität auch den Akt der Planung – was bereits auf die Konzeptkunst hinweist.²²⁶ Diese und die mit ihr assoziierten Strömungen Kontext, Arte Povera und Land Art gehörten Mitte der 60er Jahre zu den bedeutendsten Phänomenen der Kunst jener Zeit.²²⁷ Sie richteten sich unter anderem alle gegen das amerikanische Bekenntnis der 50er Jahre, wonach sich die Kunst nur mit ihren formalen Bedingungen zu befassen habe.²²⁸ Und sie alle setzten sich mit dem Ausstellungsraum auseinander.

Ende der 60er Jahre zog es eine Reihe von Künstlern endgültig weg vom weissen Galerieraum hinaus in die Wüsten und Gebirge Nordamerikas. Die Erweiterung der Minimal Art mit der Verknüpfung von mystischen Gedanken und „kultisch“ empfundenen Orten wird als Land Art bezeichnet.²²⁹ Seine Hauptprotagonisten sind Robert Smithon und Walter de Maria. Smithons Weg zur Land Art führte über das Thema „Non Side“. Seine Fotografien von Gesteinsbrocken oder Mineralien zeigen einen Ort ausserhalb der Galerie. Der Ausstellungsraum wird dabei von Smithon als „Non-Side“ aufgefasst. Indem der Künstler in der Galerie Materialien ausstellt, die im urbanen Raum nicht zu finden sind, bezieht er sich auf einen fernen, landschaftlichen Ort, weit weg von der Institution. Dadurch verneint er den spezifischen Ort der Ausstellung. Für Smithon eignet sich die Landschaft als Kunstort. Der

²²³ Möntmann 2002, S. 24.

²²⁴ Carl Andre, „Copper-Aluminum Plain“, 1969, 36 Kupfer- bzw. Aluminiumplatten, je 1 x 20 x 20 cm, gesamt: 1 x 120 x 120 cm, in: Lex. Kunst des 20. Jahrhunderts 2000, S. 527.

²²⁵ Robert Morris, Einzelausstellung in der Green Gallery, 1964, New York.

²²⁶ Buchmann 2002, S. 51.

²²⁷ Buchmann 2002, S. 49.

²²⁸ Schneede 2001, S. 229.

²²⁹ Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 543.

Ausstellungsraum hingegen ist nur dazu da, um auf diesen hinzuweisen.²³⁰ Aus diesen Arbeiten heraus entwickelte Smithon die Idee der „side sculpture“ oder auch „side specificity“. Dabei handelt es sich um Plastiken, die nicht isoliert für sich stehen können, sondern stets an ihren bestimmten Ort gebunden sind. Seine wohl bekannteste Arbeit, „Spiral Jetty“, entstand 1970 in Utah.²³¹

Mit der Entdeckung des Un-Ortes wurde die fotografische Dokumentation zunehmend wichtig – dies vor allem aus zwei Gründen. Einerseits wollten die Künstler in der Natur einen bestimmten Prozess festhalten, zum Beispiel Sonnenuntergänge, Blitze, die einschlagen oder Holz, das verwittert. Andererseits waren sie mit grosser Wahrscheinlichkeit darauf erpicht, dass ihre Werke auch ausserhalb des Ortes des Geschehens auf ein Publikum treffen. Ein Hauptwerk der Land Art, das „Lightning Field“²³² von Walter De Maria veranschaulicht die Dokumentation eindrücklich. In einer bestimmten Abfolge fotografierte der Künstler Blitze in der Landschaft – er verband Natur und Unwetter miteinander. Der Raum des Geschehens wurde zum Erhabenen stilisiert. Die Besucher – wollten sie die magisch inszenierte Natur hautnah erfahren – sollten mindestens einen ganzen Tag an diesem Ort verweilen.²³³ Die anderen, denen dieses Spektakel vergönnt war, haben die Möglichkeit die Fotografien von de Maria in einem geschlossenen Ausstellungsraum zu besichtigen.

Während in der Minimal Art der Galerieraum in seiner Kontextbegrenzung anerkannt und für die Kunst eingesetzt wurde, geht es in den Interventionen der 70er Jahre um die Offenlegung der Funktion der weissen Wände als Kontextbegrenzung. Kunstschaffende begannen auf unterschiedlichste Weise das Museum als „Ort der gesellschaftlichen Formierung von Erfahrungen und Wahrnehmungsweisen“ zu analysieren.²³⁴ Der spezifische Ort der Präsentation wurde insbesondere von den Künstlern Gordon Matta-Clark, Michal Asher, Marcel Broodthaers und Daniel Buren

²³⁰ Möntmann 2002, S. 33.

²³¹ Robert Smithon, „Spiral Jetty“, April 1970, Steine, Erde, Salz, Kristalle, Wasser, 6,783 Tonnen Erde, 1,450 m Durchmesser 450 cm, Great Salt Lake, Utah, in: Land and Environmental Art 1998, S. 1.

²³² Walter De Maria, „Lightning Field“, 1974-1977, Erdplastik; 400 Stahlstäbe, Höhe: 470 – 830cm, Durchmesser: 5,1cm ; Fläche: 1,6 x 1km, Quemado (New Mexico), in: Schneede 2001, S. 230.

²³³ Schneede 2001, S. 230.

²³⁴ Meinhardt 2002, S. 129.

beurteilt und angegriffen.²³⁵ Daniel Buren beispielsweise übte Kritik am Standort der Kunst aus, indem er die Tür der Galleria Apollinaire in Mailand während der Ausstellungszeit mit weiss grünen Stoffstreifen versiegelte.²³⁶ Die immer gleich reduzierten Streifen in seinen Arbeiten neutralisierten die Kunst, indem sie ihr den Inhalt wegnahmen. Die Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsort kommentierte Buren im Aufsatz „Achtung!“²³⁷ von 1970. Darin behauptet er, dass eine beträchtliche Anzahl von Kunstwerken nur dank ihrem Standort, der von vielen Besuchern als selbstverständlich betrachtet würde, existieren. Weiter führt er aus, dass „auf diese Weise der Ort dank seiner Festgelegtheit und Unvermeidlichkeit beträchtliche Bedeutung annimmt und zum ‚Rahmen‘ wird [...]“. ²³⁸ Kunst ohne Raum kann laut Buren nicht existieren – für ihn ist beides untrennbar miteinander verbunden. Die dem Ort eigene Architektur muss vom Besucher wahrgenommen werden, um die Kunst überhaupt zu verstehen.²³⁹

Neben anderen institutionskritischen Künstlern der 70er Jahre, kommt die Dekonstruktion des Raumes am stärksten bei Gordon Matta-Clark zum Ausdruck.²⁴⁰ Der Künstler öffnet den Ausstellungsraum, indem er Segmente aus Wand, Decken und Boden aussägt. Mit der Wandöffnung in „Office Baroque“ von 1977 zerstört Matta-Clark die Statik des Raumes.²⁴¹ Seine Arbeit wird zu einer Geste des Aufbrechens der physikalischen Raumbegrenzungen.²⁴² Er verbindet Aussen- und Innenraum miteinander und erschliesst damit auch den urbanen Raum. Die einst klaren Grenzen zwischen Institution und Öffentlichkeit werden aufgeweicht. Wird die Kunst in den öffentlichen Raum getragen oder wendet sich umgekehrt das Museum der Öffentlichkeit zu? Dieses Ausbrechen aus den institutionellen Räumen ist auf jeden Fall sinnbildlich für die Kunst der 70er Jahre.

²³⁵ Siehe Möntmann 2002 und Meinhardt 2002.

²³⁶ Daniel Buren 1968, Galleria Apollinaire, Mailand, in: O'Doherty 1996, S. 111.

²³⁷ Daniel Buren, „Beware!“, übers. Von Charles Harrison, in: Studio International, 179, 920, März 1970, S. 100-104; dt. „Achtung!“, Übers. von Wilhelm Höck und Gerd de Vries, in: Buren 1995, S. 59-84, in: Lex. Kunsttheorie 20. Jahrhundert, S. 1040-1047.

²³⁸ Buren 1996.

²³⁹ Möntmann 2002, S. 40.

²⁴⁰ Möntmann 2002, S. 34.

²⁴¹ Gordon Matta-Clark, „Office Baroque“, 1977, Antwerpen, in: Lex. Kunst des 20. Jahrhunderts 2000, S. 562.

²⁴² Möntmann 2002, S. 37.

Die Beschäftigung mit dem Raum hatte zur Folge, dass ein Kunstwerk oft erst durch seine räumliche Präsentation zu einem solchen inszeniert wurde. Die Kunst existierte ohne die Raumfrage nicht mehr. Die Kunstschaffenden versuchten damals die Rezeptionsgewohnheiten der Institutionen zu unterlaufen. Sie stiessen die Kunst vom Sockel, entrahmten die Bilder und bohrten Löcher in die Museumsmauern. Andere wiederum flüchteten aufs Land, schufen ortsbezogene, ephemere, nicht verkäufliche, nur durch die Idee bestehende Kunstwerke. Im Endeffekt aber konnten sich die Kunstschaffenden nicht ganz der Galerie oder dem Museum entziehen.²⁴³ Ihre Fluchtversuche befreiten auf der einen Seite die Kunst auf der anderen Seite aber verdeutlichten sie, dass ein Museum oder eine Galerie trotz allem als Trägerin der Kunstvermittlung fungiert. Die damalige Avantgarde attackierte zwar die Idee der Galerie, sie verlegte ihre Aktivitäten aufs Land – aber die fotografisch festgehaltenen Dokumentationen endeten wiederum in der Galerie und wurden da verkauft.

5.3. Differenzierung des Ausstellungsraumes seit den 80er und 90er Jahren

Kunstschaffende der 60er und 70er Jahre stellten sich die Frage nach neuen Ausstellungsräumen. Später dann folgte die Kritik gegenüber Institution, wie sie ein Museum oder einer Galerie markieren, an sich. Obwohl der Ort der künstlerischen Präsentation von Künstlern wie Daniel Buren, Michal Asher oder Gordon Matta-Clark bereits früh analysiert und kritisiert wurde, etablierte sich der Begriff der Institutionskritik erst in den 80er Jahren.²⁴⁴ Der Blickwinkel der künstlerischen Analyse veränderte sich vollkommen. Johannes Meinhardt kommentierte diesen Prozess im Aufsatz „Institutionskritik“ mit folgenden Worten:

„Das ausdifferenzierte gesellschaftliche Teilsystem Kunst mit seinen ideologischen, rassistischen, eurozentristischen und sexistischen Voraussetzungen wurde einer radikalen Dekonstruktion unterzogen.“²⁴⁵

Die Kunst richtete ihre Klage fortan nicht mehr nur gegen die physischen Räumlichkeiten der Galerie oder des Museums. Die Kunst besetzte neu auch Inhalte

²⁴³ O'Doherty 1996, S. 114.

²⁴⁴ Meinhardt 2002, S. 130.

²⁴⁵ Meinhardt 2002, S. 130.

des sozialen Raumes. Themen wie Ungleichheit und Diskriminierung, Umweltzerstörung und Urbanisierung wurden von Kunstschaffenden aufgenommen.

Dank den neuen elektronischen Verfahren, die in den 80er Jahren entwickelt wurden, hatten Künstlerinnen und Künstler die Möglichkeit, die bis anhin wenig zugänglichen Massenmedien zu erobern und so mittels ihrer Kunst auf alle soziale Schichten Einfluss zu nehmen.²⁴⁶ Gesellschaftlich engagierte Künstlerinnen wie beispielsweise die Amerikanerin Jenny Holzer bedienten sich dieser neuen Möglichkeit mit der Kunst an die Öffentlichkeit zu treten. Holzer platzierte ihre kompromisslosen Wortbotschaften auf Reklametafeln, Plakatwänden, LED-Anzeigen, in Zeitschriften oder sogar als Werbespots im Fernseher. Eine ihrer ersten grossen Arbeiten war „Truism“²⁴⁷. Holzer plakatierte 1977-1979 ihre Arbeiten anonym in den Strassen von New York. 1982 liess sie diese auf elektronischen Anzeigetafeln am Times Square aufleuchten. Die Schriftzüge, wie beispielsweise CLASS STRUCTURE IS AS ARTIFICIAL AS PLASTIC sollten die Fussgänger direkt erreichen.²⁴⁸ Jenny Holzer übte mit ihren Arbeiten Kritik aus, an Gewalt jeglicher Art. Ihre Arbeiten können als „site-specific“-Installationen betrachtet werden. Die Ortsgebundenheit spielt bei Holzer in allen Werken eine wichtige Rolle.

Als Pionierin der Fotografie, Videokunst und Performance wurde die Amerikanerin Martha Rosler in den späten 60er Jahren mit der Vietnam kritischen Arbeit „Bringing the War Home“²⁴⁹ (1967-72) berühmt. Nach diesem Erfolg konzentrierte sich ihre künstlerische Tätigkeit ausschliesslich auf New York – auf die Stadt mit den grossen sozialen Unterschieden. 1989 fokussierte die Amerikanerin in der Arbeitsserie „If You Lived Here...“²⁵⁰ ihren Blick speziell auf den urbanen Raum. Die Künstlerin versuchte mit ihrer Arbeit auf die widrige Lebenssituation von Obdachlosen in New York hinzuweisen. Rosler entwickelte den Ortsbezug ihrer Arbeiten im Zusammenhang mit ihrem eigenen Leben in der Stadt. Sie beobachtete urbane Prozesse und nahm diese

²⁴⁶ Lex. Kunst des 20. Jahrhunderts 2000, S. 612.

²⁴⁷ Jenny Holzer, „Truism“, 1977-1979, Ein „Truism ist ein Statement, dass als wahr betrachtet wird. Siehe dazu die Website: <http://mfx.dasburo.com/art/truisms.html>. (29.10.2010).

²⁴⁸ Die Schriftzüge sind in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet und können heute in Katalogen und im Internet gelesen werden. Siehe dazu die Website: <http://mfx.dasburo.com/art/truisms.html>. (29.10.2010).

²⁴⁹ Martha Rosler, „Bringing the War Home“, 1967-1972, Serie von 20 Fotomontagen, daraus: „Cleaning the Drapes“, in: Butin 2002, S. 174.

²⁵⁰ Martha Rosler, „If You Lived Here...“ 1989, Werbeplakat einer Immobilienfirma, New York, in: Möntmann 2002, S. 228.

mit ihrer Fotokamera auf. „If You Lived Here...“ umfasste drei Ausstellungen, an denen viele Künstler und Aktivisten teilnahmen. „Home Front“ zeigte selbstorganisierte Aktionen wie Mieterstreiks oder Wohnprojekte. „Homeless: the Street and other Venues“ stellte die Situation von Obdachlosen dar. Das dritte Projekt „City: Visions and Revisions“ stellte Entwürfe von Architekten zur alternativen Stadtplanung vor.²⁵¹ Einer Soziologin gleich, beobachtet Rosler die urbanen Strukturen, in welchen die Menschen leben: Städte, Flughäfen, Strassen etc., alles Orte mit sozialen Implikationen. Die fotografische Dokumentation ist dabei ein Schwerpunkt ihrer Arbeit. In ihren Fotografien verzichtet sie bewusst auf die direkte Gegenüberstellung mit Personen. Ihr Anliegen ist es nicht Mitleid für die Armen in der Bevölkerung auszulösen, sondern die randständigen Menschen am Entstehen ihrer Arbeit teilhaben zu lassen. Rosler vermied es mehrere Jahre in Museen oder Galerien auszustellen, sie bevorzugte den direkteren Weg zum Publikum. Mit dieser Verweigerung gegenüber Kunstinstitutionen wollte sie ihre Kunst auch nicht-privilegierten Klassen zugänglich machen.

Die hier vorgestellten Arbeiten sind exemplarisch dafür, wie sich Kunstschaffende der Institution verweigern und konsequent in den Aussenraum treten, um dadurch gerade ein Publikum anzusprechen, das sie in einem Museum nicht erreichen können. Holzer und Rosler nehmen beide den urbanen Raum für sich in Anspruch, um auf die verschiedenen sozialen Ungleichheiten in der Stadt aufmerksam zu machen. Diese Form von Arbeit setzt die Kenntnis eines Ortes voraus – die Künstlerinnen arbeiten beide ortsspezifisch. Die subjektive Analyse eines oder mehrerer Aspekte eines Aussenraumes steht im Mittelpunkt ihrer künstlerischen Ausrichtung.²⁵² Trotz der institutionellen Verweigerung gehen sowohl Jenny Holzer als auch Martha Rosler vom institutionellen Innenraum aus, um ihn dann zu verlassen. Sie müssen ihren eigenen Standpunkt im Kunstsystem zuerst sehen, um danach eine politische Position formulieren zu können.²⁵³ Die Institutionskritik kann erst durch die Einbettung der Kunstschaffenden in das System Kunst benannt werden. Durch die Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsraum erschliessen die Künstlerinnen den sozialen Raum und schaffen damit eine Plattform für Ortsdiskurse.

²⁵¹ Die Projekte bezogen sich alle auf die Umgebung SoHo und Manhattan. Es wurden auch Projekte anderer Städte gezeigt.

²⁵² Diese subjektive Kartographierung wird auch „Mapping“ genannt.

²⁵³ Möntmann 2002, S. 49.

5.4. Der Kunstraum wird grenzenlos

Die „Befreiungsbewegung“ gegen die Institutionen, wie sie oben beschrieben wird, endete nach verschiedenen Fluchtversuchen für die meisten Künstlerinnen und Künstler wieder im Museum. Auch wenn sie diese Tatsache einige Jahre negiert und bekämpft haben, sahen die Kunstschaffenden ein, dass sie zumindest bis heute, bis zu einem gewissen Grade zum Museum gehören. Sie sind ein Teil des Kunstsystems mit dem auch sie sich auseinandersetzen müssen, selbst dann, wenn sie ausserhalb der musealen Mauern tätig sind. Und dennoch war der Versuch den „bösen“ bürgerlichen Veranstaltungen zu entkommen und in die soziale Realität oder in die Natur zu fliehen, ein wichtiger Erfolg für die Autonomie der Kunst. Die Institutionen, die viele Künstler wieder ein- und zurückgeholt haben, sahen sich gezwungen über sich selber nachzudenken. Die Konsequenz davon war eine neue Art der Zusammenarbeit, die um der Kunst willen versprach, gerechter zu werden.

Die Reinstitutionalisierung der Kunst lenkt den Blick auf ein anderes Phänomen: Jetzt, da die Museen und Galerien sich den Künstler wieder zurückgeholt haben, stellt sich die Frage, wie einige dieser Häuser mit ihren immensen Sammlungsbeständen zeitgenössischer Kunst umgehen, beziehungsweise was sie in Zukunft sammeln werden? Welche gegenwärtige Kunst ist lohnenswert bewahrt zu werden?

In den musealen Kontext eingegliedert zu werden ist für viele Kunstwerke zwingend, damit sie als solche überhaupt wahrgenommen werden. Die Museen des vergangenen Jahrhunderts waren Orte, in denen das Kunsterbe ausgestellt und bewahrt wurde. Heute haben die Museen die Macht zu bestimmen, was Kunst ist und was nicht. „Gegründet, um jene Tradition zu bewahren, mit der die Moderne brechen wollte“, verwandeln sie die Gegenstände des Alltags in Kunstgegenstände.²⁵⁴ Erst durch die aufgedruckte Marke „Museum“ wird ein Objekt zum Kunstwerk erklärt. Folgt man dieser Behauptung, so wird deutlich, dass jedes Ding, das ins Museum gelangt, unweigerlich zum Kunstwerk erhoben wird. Der moderne Künstler, so behauptet der Philosoph Boris Groys, produziert nicht das Kunstwerk, sondern er „schafft dieses Kunstwerk durch eine pure innere Willensentscheidung, durch den Akt des reinen

²⁵⁴ Groys 1997, Umschlagsseite.

Schauens [...]“²⁵⁵ Überspitzt hiesse das, dass das Museum und sein Besucher am Ende die Leistung erbringen müssen, ein ausgestelltes Objekt zum Kunstwerk werden zu lassen. Dieses Kunststück wird umso schwieriger, wenn die Werke ausserhalb der vier Wände anzutreffen sind. Auch der quasi öffentliche Raum wird heute vom Museum in Anspruch genommen und zu seinem Besitz erklärt. Die Leistung ein Werk als Kunstwerk zu erkennen, muss also auch im Aussenraum vom Betrachter geleistet werden. Die beiden in dieser Arbeit besprochenen Kunstwerke von Kawamata und Achermann, die eng mit dem Kunsthaus Zug verflochten sind, sind anschauliche Beispiele hierfür. Ohne die Zuschauerpartizipation und ohne ein gewisses Mass an Auseinandersetzung sind sie nichts weiter als Holzkonstrukte in der Landschaft. Die Tatsache aber, dass die Objekte mit dem Kunsthaus verflochten sind, hilft der Rezipientin schliesslich bei der Frage, ob betrachtetes Objekt, Kunst oder Nicht-Kunst ist.

Die Ausweitung der Institutionen in den öffentlichen Raum hatte nicht nur das Ziel, Skulpturen und Installationen, ihrer Bestimmung entsprechend, bestmöglich zu platzieren. Das Kunstmuseum war auch bestrebt, ein neues Publikum zu gewinnen. Es sollten Besucherinnen und Besucher angesprochen werden, die sonst nicht ins Museum gehen würden. Ist diese Art von Einmischung der Kunstinstitutionen im öffentlichen Raum zu begrüßen? Wo liegen die Grenzen der musealen Ausbreitung? Groys meint dazu, dass Museumssammlungen „gemäss ihrer eigenen internen Logik“ nach dem „Neuen, Ungewöhnlichen, Originellen“²⁵⁶ verlangten. Doch welche Formen und welche Räume soll ein Museum heute einnehmen, damit es dem autonomen Kunstbegriff gerecht bleibt? Über mögliche Museen sinnierte Allan Kaprow bereits 1967, als er in der Einleitung des Katalogs zu seiner Einzelausstellung im Pasadena Art Museum folgende Zeilen schrieb:

„Museen im Allgemeinen widern mich an; ihr Geruch nach einem heiligen Tod verletzt meinen Realitätssinn.“²⁵⁷

Ausserdem würde sich der Grossteil der modernen Kunst rein aus Gründen der Grösse, Technologie, Zuschauerpartizipation, Thematik etc. gar nicht für ein Museum eignen. Andererseits aber seien die Museen durchaus nützlich, weil es bisher noch

²⁵⁵ Groys 1997, S. 10.

²⁵⁶ Groys 2007, S. 155.

²⁵⁷ Kaprow 1967, S. 4, ff.

keine anderen Träger gibt, die Kunst der Öffentlichkeit näher zu bringen. Aus dieser Diskrepanz heraus wünschte sich Kaprow nicht etwa die Abschaffung aller Museen, sondern eher eine Erweiterung der Museumsfunktion, die in Zukunft vielleicht mal eine „Erziehungseinrichtung“, eine „digitale Datenbank der Kulturgeschichte“ oder ein „Träger für Aktionen“ sein wird.²⁵⁸ Sein Wunsch an die Museen mündete in der Aufforderung anders zu werden. Kaprows Äusserungen widerspiegeln den damaligen Zeitgeist. Zu Beginn waren es die Künstler, die ihre Werke von institutionellen Zwängen befreiten, später waren es die Kuratoren und Museumsdirektoren, welche die Institution von ihrem alten Staub erlösen wollten. Die Museen folgten dem autonomen Kunstbegriff und dachten über Alternativen zum *White Cube* nach, der jener neuen Kunst nicht mehr gerecht wurde.

„Der alte Raumtypus wurde bis auf sein (ideologisches) Gerüst seziert, seines ‚Mythos‘ beraubt [...]“.²⁵⁹

Entstanden sind neue interessante Ausstellungsformen, die den alten Museumsbegriff neu definierten.

Barbara Steiner, Direktorin der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig und Charles Esche, Direktor des Van Abbemuseum in Eindhoven trugen verschiedene Texte zu „möglichen Museen“ zusammen. Die Beispiele zeigen unterschiedliche Formen von Museen, die dem Kunstbegriff seit den 60er Jahren gerecht werden wollten. Als Protagonisten, die für ein „lebendiges Museum“ einstanden, nennen die beiden Willem Sandberg (Stedelijk Museum, Amsterdam), Jean Leering (Van Abbemuseum, Eindhoven) und Johannes Cladders (Museum Abteiberg, Mönchengladbach). Sandberg, der zwischen 1945 und 1963 Direktor des Stedelijk war, sah das Museum als Zentrum der Begegnung, wo Kunst in aller erdenklicher Form zusammengetragen werden sollte, also „ein zuhause war für Musik, Fotografie, Malerei und Bildhauerkunst für Tanz und Film.“²⁶⁰ Der Direktor machte aus dem Museum einen Erlebnisraum, in welchem Kunstwerk und Rezipient zusammengedacht wurden.²⁶¹ Der Direktor des Kunstmuseums in Eindhoven plädierte für einen neuen Kunstbegriff, weg von der elitären Kultur, hin zu einer „Kunst als Bewusstseinsprozess

²⁵⁸ Kaprow 1967, S. 4, ff.

²⁵⁹ Steiner 2007, S. 18.

²⁶⁰ Sandberg zit. in: Roodenburg-Schaad 2007, S. 47.

²⁶¹ Steiner 2007, S. 199.

von allgemein gesellschaftlichem Charakter.“²⁶² Bei Cladders spielte die Architektur des Museums eine entscheidende Rolle. Er holte sich für die Gestaltung des Museums Abteiberg Hans Hollein als Architekten. Beide standen sie in der Tradition der museumsreformistischen Debatte der 60er Jahre. Sie waren gegen die alternativlose, strenge Raumaufteilung der traditionellen Museen.²⁶³ Die Ausstellungsräume sollten verschiedene Präsentationen der Kunst erlauben. Zudem sollte dem Besucher die Wahl überlassen werden, welchen Weg er durch die Ausstellung einschlägt.

Zwei weitere interessante Beispiele für eine alternative Museumsgestaltung sind die Dia Art Foundation in New York und das MACBA in Barcelona. Das Museum in den Staaten ist ein Exempel dafür, dass dem Künstler von Anfang an die Möglichkeit gegeben wurde, mitzubestimmen, wo seine Kunstobjekte ausgestellt werden sollten. Namhafte Künstler wie Dan Flavin, Walter De Maria, Michael Heizer oder Donald Judd reichten ihre Projekte ein und hofften einen Standort für ihre Kunstwerke zu erhalten, der über mehrere Jahre bestehen bleiben sollte.²⁶⁴ Auch in den Industriehallen des Museums selber wurde der Kunst viel Raum geboten. Die zumeist ortsbezogenen Installationen erhielten, ihrer künstlerischen Aussage entsprechend, den nötigen Platz. Je Ausstellungsraum wurde immer nur ein Künstler präsentiert. Eine andere Art sich räumlich auszuweiten, war die aktive Partizipation des MACBA in Barcelona mit verschiedenen politischen Akteuren. Das Kunstmuseum, hineingebaut in das damals verwahrloste Quartier Raval, sollte einen positiven Einfluss auf die urbane Umgebung ausstrahlen. Mit seiner weissen, erhabenen Architektur stand die Institution provokativ in der Landschaft. Von Anfang an begann in dieser fruchtbaren Gegend ein reger Austausch zwischen der regionalen Bevölkerung und dem Museum. Bald schon pflegte das Museum Beziehungen zu lokalen und internationalen Aktivisten um sich am Diskurs über urbanistische Veränderungen von Barcelona einzubringen.²⁶⁵ Es unterstützte einen Teil des öffentlichen Programms der politischen Aktivisten, die mit Interventionen im öffentlichen Raum auf sich aufmerksam machten. Im Haus selber entstanden spannende, zum Teil politisch konnotierte Ausstellungen, wie zum Beispiel

²⁶² Leering, zit. in: Steiner 2007, S. 199.

²⁶³ Schmidt 2007, S. 119.

²⁶⁴ Gesponsert wurden schliesslich nur die Projekte von Walter De Maria und Michael Heizer. Siehe Cook 2007, S. 137.

²⁶⁵ Guerra 2007, S. 150.

unter dem Titel „Com volem ser governats?“ („Wie wollen wir regiert werden?“).²⁶⁶ Mit dieser Strategie der Öffnung gegen aussen, gelang es dem Museum „populär zu werden, ohne populistisch“ zu sein.²⁶⁷

Diese Beispiele veranschaulichen, wie sich die Museen mit dem Wandel des Kunstbegriffes verändert haben. Sie zeigen, wie die Institutionen versucht haben den Kunstwerken gegenüber gerechter zu werden, indem sie ihnen mehr Raum und Zeit einräumten. Die Kunstwerke der letzten Jahrzehnte mit ihren formalen und inhaltlich unterschiedlichen Ausprägungen, fordern nach urbanen, geographischen, politischen, medialen und sozialen Räumen. Die Werke haben den Anspruch, nicht als eigenständige Körper, sondern im Kontext ihrer Umgebung vom Publikum wahrgenommen zu werden. Die Aufgabe der heutigen Kuratorinnen und Museumsdirektoren muss es daher sein, den Inhalten der Kunstwerke gerecht zu werden. Dies kann ihnen nur gelingen, wenn sie die Werke optimal präsentieren.

Auch das Kunsthaus Zug kann angesichts seiner innovativen Konzepte unter die Reihe der „möglichen“ Museen subsumiert werden. Wie oben gezeigt, ist es dem Kunsthaus gelungen, dank dem eigenen Sammlungskonzept, dem alternativen Ausstellungsraum *Kunsthaus Zug mobil* und der speziellen Zusammenarbeit zwischen Museum und Künstler, einen neuen und zukunftsweisenden Weg innerhalb der Museumslandschaft einzuschlagen.

²⁶⁶ Guerra 2007, S. 157.

²⁶⁷ Esche 2007, S. 29.

Kawamata und Achermann: Formale und inhaltliche Parallelen

6. Der Aspekt der Vergänglichkeit

Walter Benjamin und Louis Aragon definierten den Begriff des Ephemereren aus Sicht des Historischen und auf der Ebene des Ästhetischen.²⁶⁸

„Das Ephemere ist räumlich das zerstreute Zufällige, zeitlich das kurzlebig Vergängliche, kausal das absurd Zwecklose, ästhetisch das frivol Banale, das auf Verführung aus ist. Ihm entspricht ein Kontingenzbewusstsein, das in aufmerksamer Zerstreuung auf nicht Dauerndes, sondern auf Zufall, Zerfall, Schock, Plötzlichkeit, Äusserlichkeit, alogische Häufung und serielle Wiederholung ausgerichtet ist.“²⁶⁹

In der Kunst widerspricht das Ephemere traditionellerweise der gängigen Auffassung vom Kunstwerk, das auf Dauer und Überlieferung, also auf die Zukunft ausgerichtet ist. Im Bereich der Künste hat das Vergängliche zwar schon immer einen gewissen Stellenwert genießen können, dieser fiel aber bescheiden aus. Das Ephemere manifestierte sich eher als eine Modeerscheinung oder als ein Spektakel.²⁷⁰

Die Bedeutung der Beständigkeit von Kunstwerken hat schon Vitruv in seinen Architekturbüchern abgehandelt. Ein wichtiges Ziel der Architektur soll die „firmitas“ sein, was nicht nur mit Festigkeit, sondern auch mit Dauerhaftigkeit übersetzt werden kann.²⁷¹ Wenn in der Renaissance über den Rang der verschiedenen Kunstgattungen diskutiert wurde, hatte die Bildhauerei gegenüber der Malerei den Vorrang, dass sie Dauerhaftigkeit besass, die allein schon durch das Material gegeben war.²⁷²

Der Anspruch auf Ewigkeit in den verschiedenen Kunstgattungen galt über mehrere Jahrhunderte als selbstverständlich. Insbesondere von den Denkmälern, die meist aus Erz oder Stein waren und häufig auch politischen Inhalt besaßen, wurde Dauerhaftigkeit verlangt.²⁷³ Die Vergänglichkeit hingegen wurde nur in Bildmotiven

²⁶⁸ Josef Fürnkäs, „Das Ephemere der Geschichte. Louis Aragon und Walter Benjamin“; der Beitrag wurde erstmals veröffentlicht in: The Journal of the Department of liberal Arts, The University of Tokyo, No. 22, 1989.

²⁶⁹ Fürnkäs 1989, S. 122.

²⁷⁰ Diers 1993, S. 1-2.

²⁷¹ Vitruv 1987, Bd. 1, S. 31.

²⁷² Mittag 1993, S. 11.

²⁷³ Mittag 1993, S. 11.

vergegenständlicht. Im Barock beispielsweise stellten die Vanitas-Bilder Allegorien der Endlichkeit dar. Die typischen Motive waren die erloschene Kerze, der Totenkopf, die Sanduhr und faulende Früchte.

In der neueren Kunstgeschichte ändert sich die Beziehung zur Vergänglichkeit radikal. Das Ephemere wird von einigen Künstlern sogar zum Programm erklärt. Dieter Roth, Daniel Spoerri und Jean Tinguely sind nur drei von vielen anderen, die ihre Werke nicht auf Dauerhaftigkeit ausgerichtet haben. Roth beispielsweise griff das Motiv der Verderbung in den Stilleben wortgetreu auf und schuf Objekte, in denen das Zeitliche sichtbar gemacht wurde. Seine Farbpalette erweiterte er ab Mitte der 60er Jahre um organische Substanzen, wie Wurst, Käse, Schokolade und alle möglichen Küchenabfälle.²⁷⁴ Die Objekte sollten bis zur totalen Selbstaflösung einem natürlichen Alterungs- und Verfallsprozess unterliegen. Roths Kunst darf altern und verfaulen. Mit dem Verfall seiner Kunstwerke bringt er eine neue Dimension in den traditionellen Kunstbegriff ein.

„Indem er dem Zufall und dem Faktor Zeit eine konstituierende Rolle bei der Werkentstehung zukommen lässt, stellt er die vorherrschende Meinung darüber auf den Kopf, dass Kunst etwas Ewiges, Überzeitliches zu sein habe.“²⁷⁵

Dieter Roth will mit seinen Arbeiten nicht provozieren, es geht ihm vielmehr darum, „schöne Bilder“ zu schaffen und den Anspruch der Kunst auf Dauerhaftigkeit in Frage zu stellen. (Abb. 34)

Fast gleichzeitig mit Dieter Roth beschäftigte sich Daniel Spoerri mit ähnlichen Arrangements. In seinen „Fallenbildern“²⁷⁶ klebte er meist Überreste einer Mahlzeit oder sonstige Utensilien auf ein Brett und hängte dieses an die Wand – der Verwesungsprozess wird den Betrachtenden bildlich vorgeführt. Diese, in den 60er Jahren entstandenen Bilder, enthalten Vanitas-Motive mit dem Verweis auf kulinarischen Genuss. Die Werke, so behauptete Spoerri, seien aus dem Horror vor der erstarrten Zeit entstanden.²⁷⁷ Der Künstler beschäftigt sich intensiv mit dem

²⁷⁴ Dobke 2002, S. 203.

²⁷⁵ Dobke 2002, S. 203.

²⁷⁶ Eines der ersten „Fallenbilder“: „Lieu de Repos de la Famille Dellbeck“, 1960, 57 x 55 x 20 cm, Galerie Daniel Varen, Genf.

²⁷⁷ Violand-Hobi 1998, S. 22.

Phänomen der Vergänglichkeit. Sowohl Spoerri als auch Roth lassen den Zahn der Zeit bedenkenlos an ihrem Werk nagen.

Die Zukunft der Assamblagen von Jean Tinguely, einem engen Freund Spoerris, ist hingegen minuziös geplant.²⁷⁸ 1960 richtete der Künstler das Werk „Hommage à New York“²⁷⁹ (Abb. 35) im Garten des New York Museums of Modern Art auf und liess es vor dem Publikum in Rauch und mit Lärm in die Brüche gehen. Die Aktion drückte das „Äusserste an Entmaterialisierung“²⁸⁰ aus; was vom Werk übrig blieb, ist allein die Erinnerung und die Dokumentation. Tinguely wollte mit dieser Aktion zeigen, wie „vergänglich und immateriell das Kunstwerk ist“.²⁸¹

Jean Tinguely gehörte zu den Kuntschaffenden, die sich mit der Problematik des Abschliessens eines Kunstwerkes konfrontiert sahen. Wann ist ein Werk vollendet? Wie sieht seine Zukunft aus? Der Künstler begann sich schon beim Aufbau damit zu befassen, wie er sein Werk später demontieren würde. Der einzige Sinn des künstlerischen Aktes lag für ihn darin, das Werk planmässig zu zerstören.²⁸² Anstelle der Konstruktion eines Werkes, waren manche Künstler damit beschäftigt, ihre Arbeiten zu dekonstruieren. Der Zerstörungsprozess kehrt den alten Werkprozess, mit denen sich Künstler im Allgemeinen intensiv auseinandersetzen, um. Der Anspruch auf Dauerhaftigkeit, den ein traditionelles Kunstwerk innehat, wird durch bewusst ausgeführte Verfaulungs- oder Zerstörungsprozesse relativiert.

Neben dem radikalen Zerstören von Kunstobjekten gilt es auch die sanftere Variante des Abbauens von Kunstwerken zu betrachten. Zum künstlerischen Programm Kawamatas und Achermanns gehören der Auf- und Abbau dazu. Der Charakter des Ephemereren ist in beiden Projekten in Zug bezeichnend – die Vergänglichkeit ist durch das Material Holz gegeben. Bei Achermanns Projekt ist der Abbau sogar programmatisch bedingt.

²⁷⁸ Tinguely und Spoerri wurden in den 60er Jahren zu den Nouveaux Réalistes gezählt.

²⁷⁹ Jean Tinguely, „Hommage à New York“, 17.3.1960, New York, The Museum of Modern Art, in: Tinguely 1982, S. 17.

²⁸⁰ Tinguely 1982, S. 19.

²⁸¹ Tinguely 1982, S. 19.

²⁸² Belting 1998, S. 446/447.

6.1. Kawamata: Vom Bauen für das Hier und Jetzt

„Dieses Nomadentum, dieser immerwährende Kreislauf, beeinflusste meine Vorstellung, etwas zu bauen und alles wieder zu zerstören, doch die Materialien wieder zu verwenden: Zerstören, Wegwerfen, neu bauen. Es ist eine raum- und zeitlose Situation.“²⁸³

Kawamatas künstlerische Anfänge Mitte der 70er Jahre fallen in eine Zeit, in der Tokyo einen ausserordentlichen Wirtschaftsboom erfuhr. In der Hauptstadt wurde schnell und viel gebaut. Auf die Erhaltung von alten Bauten legte man nur sehr wenig Wert. Was man nicht benötigte, wurde vernichtet. Die Sensibilität zum Material fehlte. Tokio zeichnete sich durch einen „ständigen Prozess der Umgestaltung und des Wachstums aus“.²⁸⁴ Diese Einstellung der Japaner war es, die Kawamata in dieser Zeit bewegte und bis heute Thema seiner künstlerischen Tätigkeit geblieben ist. Er füllte in Tokyo Galerien mit Material, das er zu Hause gesammelt hatte. Nach einigen Wochen musste er, zeitlich bedingt, die Räumlichkeiten samt Installation wieder verlassen. Das plötzliche Auftreten und Verschwinden von Kawamatas Arbeiten sorgte beim Publikum und den Galerien für grosses Interesse. Schon bald wurde der Auf- und Abbau seiner Arbeiten zum festen Bestandteil seines künstlerischen Programms. Das Material mit dem Kawamata bisher arbeitete ersetzte er durch Holz. Der Künstler begründet seine Vorliebe für das natürliche Material pragmatisch. Holz sei überall auf der Welt vorhanden und die Transportkosten fallen somit weg. Er könne sich vor Ort sein Arbeitsmaterial viel einfacher beschaffen.²⁸⁵ Von diesem Zeitpunkt an ist Kawamata künstlerisch weltweit aktiv. Das damit verbundene Reisen und die Auseinandersetzung mit verschiedenen Räumen erlangten für ihn eine zentrale Bedeutung.

Anders als in Japan, wo viel abgerissen und wiederaufgebaut wird – bedingt durch Naturkatastrophen, Krieg und Modernisierung –, ist in der Schweiz der Umgang mit der Stadt ein anderer. In Japan denken die Architekten beim Planen eines Gebäudes bereits an dessen Zerstörung. Fast die meisten historischen Bauten wie Tempel, Schreine und Pagoden wurden mehrmals über die Jahrhunderte hinweg nach den ursprünglichen Bauplänen wiederaufgebaut. Die japanische Stadt ist in einem

²⁸³ Kawamata 1996, S. 76.

²⁸⁴ Schulz 2008, S. 74.

²⁸⁵ Annen 2000, S. 40-41.

ständigen Prozess. Sie muss sich schnell verändern können um zu überleben. In der Schweiz ist die Situation eine andere. Die Gebäude bleiben über mehrere Generationen erhalten. Sie sind Zeitzeugen von vergangenen Jahrhunderten. Oder, wie es Groys einmal formuliert hat, sind „die nächsten Generationen dazu verurteilt – ob sie es wollen oder nicht -, in den Städten zu leben, die von ihren Vorfahren gebaut worden waren.“²⁸⁶

Vor dem Hintergrund der Vergänglichkeit ist auch die Arbeit in Zug zu betrachten. Kawamatas „Work in Progress“ in Zug ist die erste Arbeit, die der Künstler für eine längere Zeit hin konzipiert hat. Und dennoch haftet auch ihr, wie den früheren Arbeiten, der Aspekt des Temporären an. Die Tatsache nämlich, dass der Künstler mit Holz arbeitet, verleiht dem Werk allein durch seine Materialität einen ephemeren Charakter.

Das Holz ist für viele Europäer für das Bauen von Häuser und Möbel reserviert. Eine Wand aus Holz ist hingegen schon etwas eigenartiger. Die „Wooden Circle Benches“ am Landsgemeindeplatz fallen in Zug demzufolge auch vielmehr auf, als sie dies in Tokyo täten.

„Hier [in Zug, Anm. der Verf.] ist Holz etwas, das zwischen Wasser und Stein liegt. Weicher als Stein, härter als Wasser, eine Art Verbindung zwischen beidem.“²⁸⁷

Holz ist ein weiches Material, es ist veränderbar, ökologisch abbaubar und günstig. Zudem besitzt es von Natur aus diesen provisorischen Charakter. Gegen den Auflösungsprozess ist es viel weniger resistent, als es zum Beispiel Beton oder Stein ist. Holz ist, obwohl insgesamt eine Tonnenlast, eher flüchtig, instabil, vorübergehend.²⁸⁸ Kawamata ersetzte seinen Pinselstrich – er hat in Tokyo Malerei studiert – mit dem Holz. Er lässt die Bretter an (un)möglichen Orten auftreten, tanzen, hüpfen, seufzen und klagen, um sie dann wieder verschwinden zu lassen. Sind es diese Aspekte, die es Kawamata möglicherweise vereinfacht haben, sich in Zug durchzusetzen? Wären die Installationen aus Beton oder Stein, hätte dies womöglich hitzigere Diskussionen zur Folge gehabt. Ein Vorteil mit Holz zu arbeiten ist die Vertrautheit der Menschen zu diesem Material. Sie schätzen seine Natürlichkeit,

²⁸⁶ Groys 1997, S. 92.

²⁸⁷ Kawamata Gespräche 1997, S. 11. Kawamatas Erläuterungen zum Materialgebrauch.

²⁸⁸ Kawamata 1995, S. 115.

wissen von seiner Wandelbarkeit, ja gar Vergänglichkeit. Vielleicht nimmt das Holz ihnen die Angst vor allzu grossen Eingriffen in die Umgebung, was beim Einsetzen von festeren oder synthetischen Materialien nicht der Fall gewesen wäre.

In Zug wurden die Arbeiten aus Holz aber nicht von allen positiv aufgenommen. Einige Leute, berichtet der Kunsthaus Direktor, hatten Vorbehalte gegenüber dem vergänglichen Material. Holz sei leicht anzuzünden, zu beschädigen und zu zerstören.²⁸⁹ Selbstverständlich trifft es auch Kawamata, wenn seine Kunst willentlich beschädigt wird. Doch im Gegensatz zu viel wertvolleren Materialien könne, so der Künstler, eine Holzplatte einfach wieder ersetzt werden.

Kawamatas Arbeiten haben keinen Anspruch auf Dauerhaftigkeit; auch hier in Zug nicht, wo sein Werk über längere Zeit das Stadtbild prägen wird. Wäre dem Künstler dieser Aspekt wichtig, würde er nicht mit Holz, sondern mit Stein oder Beton arbeiten. Kawamatas Motivation ist es Kunst zu schaffen, die für die Gegenwart, für das hier und jetzt entworfen wird. Ihn interessiert was die Menschen heute von seiner Kunst halten, wie sie mit ihr umgehen, was für Erfahrungen sie mit ihr machen. Wenn die Bevölkerung keinen Bezug mehr zu seinen Werken hat, können diese auch leicht wieder entsorgt werden. Das wichtigste für den Japaner ist die Erfahrung, die er während seiner künstlerischen Tätigkeit sammelt – sei es mit dem jeweiligen Ort oder mit den Menschen zusammen. Es sind Empfindungen und Gefühle, die er in seinem Gedächtnis mitträgt.²⁹⁰ In Kawamatas Werken paaren sich Langsamkeit – im Sinne langer Auseinandersetzungen mit der neuen Umgebung – mit Vergänglichkeit. Es ist diese Ambivalenz die seinem Werk Kraft und Spannung verleiht. Die Vergänglichkeit hat seinen Reiz, wie auch das menschliche Leben seinen hat, in welchem das Tun und Handeln durch seine Endlichkeit bestimmt wird.

„Kawamatas energiegeladene Holzkonstruktionen entgrenzen nicht nur Räume, sondern lassen auch das Kontinuum der Zeit vorstellbar werden.“²⁹¹

Das schnelle Ableben Kawamatas Kunstobjekte ist vor allem in seinen früheren Werken ein wichtiger Aspekt. Zerstörung gehörte zu seinem künstlerischen Programm. Sei es in Tokyo, Toronto, New York oder São Paulo, Kawamata hat sich mit

²⁸⁹ Kawamata Gespräche 1997, S. 17.

²⁹⁰ Annen 2000, S. 42.

²⁹¹ Kawamata 1995, S. 68.

seinen Brettern in verschiedenen Städten eingenistet, um seine Installationen später wieder Holzlatte für Holzlatte abzubauen. Das Werk schien spurlos aus dem städtischen Kontext zu verschwinden. Zerstörung und Vergänglichkeit wurden in vielen Arbeiten Kawamatas durch Recycling ergänzt. In Wien beispielsweise wurde eine riesige Installation aus Holz aufgebaut und in Holland für ein neues Projekt wieder verwendet. Oder die Bretter, die er für das „Smallpox Hospital-Projekt“ nutzte, überliess er später den New Yorker Obdachlosen, damit diese ihre Hütten bauen konnten.²⁹²

„In den Städten, in denen wir leben, findet ständig Abbruch und Aufbau statt. Das Phänomen scheint sich zu wiederholen.“²⁹³

Hier zeigt sich abermals die für Kawamata wichtige Bedeutung des zyklischen Kreislaufes. Altes wird aufgehoben und Neues wieder aufgebaut.²⁹⁴ In Zug bleiben seine Werke vorerst auf unbestimmte Zeit stehen. Doch früher oder später werden die Holzlaten der Verwitterung und Abnutzung zum Opfer fallen – entweder werden sie dann wieder ersetzt oder vielleicht – wenn sie bei den Menschen keinen Anklang mehr finden – auch nicht mehr.

7.2. Achermann: Vom Prozess der Ablösung

Gleich wie Kawamata in seinen früheren Werken, hat sich auch Achermann mit dem Abbau seiner Holzkuben in Zug beschäftigen müssen. Die Auseinandersetzung mit der Endlichkeit von Kunstwerken ist ihm nicht fremd. Nur schon die Tatsache, dass er ausschliesslich mit Holz arbeitet, zeigt, dass ihm der Verwesungsprozess des Materials nicht unbedeutend sein kann.

Bereits die ersten Arbeiten von Achermann hatten diesen temporalen Aspekt inne. Immer wieder musste der Künstler den Prozess des Abbauens schon von Beginn an miteinplanen. Dieser ephemere Charakter seiner künstlerischen Tätigkeit haftet seiner

²⁹² Kawamata 1995, S. 9.

²⁹³ Kawamata 1995, S. 12.

²⁹⁴ Annen 2000, S. 43.

Arbeitsweise bis heute an. Waren es zuerst Arbeiten im Innenraum, wurden es später vor allem Werke, die im Aussenraum diesen Auf- und Abbauprozess erfuhren.

„[...] ich inspizierte den Ort, baute meine Arbeit auf und demontierte sie wieder nach einer gewissen Zeit. Spannend war und ist immer noch der Akt des Aufbaus.“²⁹⁵

Die Auflösung der Arbeit von Jo Achermann in der Lorzenebene war ein wesentlicher Teil des Projektes. Das Konzept, vom Künstler und dem Kunsthaus Direktor erarbeitet, sah vor, die fünf Holzkuben drei Jahre lang in der Ebene stehen zu lassen, um sie dann abzutragen.²⁹⁶ Die Aufhebung des Werkes war also von vornherein beschlossene Sache.

„Es ist klar, die Kuben müssen irgendwann weg.“²⁹⁷

Achermann stellte niemals ein Fertigprodukt an einen Ort. Durch das Inspizieren des Standortes ergaben sich immer wieder neue Möglichkeiten die Arbeit zu gestalten und auf die Umgebung auszurichten. Einmal aufgestellt, wurde die Skulptur nach bestimmter Zeit wieder abgebaut. Der Unterschied zur konventionellen Skulptur, die einen Anspruch auf Dauerhaftigkeit inne hat, kommt in Achermanns Arbeiten klar zum tragen.²⁹⁸ Die Kuben in der Lorzenebene werden der Verwitterung ausgesetzt, sie werden verschoben, weggetragen und zum Schluss gar zerstört. Es ist von Anbeginn klar, dass die Arbeit temporären Charakter hat. Diesen Grundsatzgedanken zu akzeptieren, muss ein Künstler jedoch erst bereit sein.

„Beim Abbau muss ich gestehen, dass ich öfters grosse Probleme habe. Es gab Werke, da benötigte ich Tage um den ersten Schritt zu tun, denn die ganze Energie, die ich investierte, war für mich noch im Werk spürbar.“²⁹⁹

Das schwierigste für Achermann ist es die erste Schraube zu lösen – denn da beginnt das endgültige Abbauen. Der Künstler gesteht sich ein, dass er eigentlich bestrebt sei, in Zukunft Ausstellungen zu machen, die von längerer Dauer sind. Installationen, die nur fünf Tage dauern, seien ebenso aufwendig, wie wenn sie mehrere Monate dastehen würden. In Zug hat er mit den Holzkuben diesen Wunsch umsetzen können.

²⁹⁵ Gespräch I, Luzern – 16.12.1999, in: Brentini 2000, S. 37.

²⁹⁶ Wobei zu Beginn auch die Verschiebung der Kuben an andere Standorte in Betracht gezogen worden war.

²⁹⁷ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

²⁹⁸ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

²⁹⁹ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

Achermann erkennt bei Kunden einer Galerie die Mühe, die diese an den Tag legen, wenn sie vor einem vergänglichen Kunstwerk stehen. Ein solches Werk zu kaufen, brauche bei vielen Leuten zuerst die Akzeptanz für Vergängliches und sei für viele mit einer grossen Überwindung verbunden. Für Achermann aber bedeutet „zeitgemässes Denken auch auf Zeit hin denken“.³⁰⁰ Er wünscht sich seitens der Besucher mehr Verständnis und Interesse auch an kurzlebigeren Arbeiten.

Das Material von Achermann und Kawamata ist dasselbe. Auch für den Schweizer ist es attraktiv mit Holz zu arbeiten – einerseits gefällt ihm das weiche, leicht formbare und verwitterungsanfällige Material an sich, andererseits ist es, ganz banal betrachtet, auf der ganzen Welt relativ leicht und in grossen Mengen zu haben.

„Überall wo ich hinkomme, habe ich das, was ich zum Arbeiten brauche, und somit bin ich nie allein.“³⁰¹

In Bezug auf Holz, erklärt Achermann, fühle er sich, egal ob in den USA, in Polen oder Deutschland, ein Stück weit zuhause. Das Material gebe dem Künstler ein gewisses Vertrauen, es erinnere ihn letztendlich an seine Heimat. Er schätze es ungemein, zu wissen, dass Holz, wo auch immer er sich befindet, sein Begleiter ist.

Das Material auf der einen Seite, der Auf- und Abbau der Arbeiten auf der anderen, sind Faktoren, die sowohl Kawamata als auch Achermann immer wieder beschäftigen. Beide werden sie ständig mit Fragen von Zeit und Raum konfrontiert. Wo?, wie lange?, wann?, sind oft begleitende Interrogative im Arbeitsprozess der beiden Künstler. Den Projekten von Achermann und Kawamata gemeinsam ist der ephemere Charakter, der, um mit Benjamin und Aragon abzuschliessen, nichts Dauerhaftes, sondern auf Zerfall, Zufall und Schock ausgerichtet ist.

8. Zeitläufe oder das Festhalten von Flüchtigem

Das Ephemere hat in der Kunstgeschichte längst seinen verdienten Platz erhalten. Kunstwerke werden aufgebaut, abgebaut und vielleicht sogar zerstört oder seiner

³⁰⁰ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

³⁰¹ Gespräch I, Luzern – 16.12.1999, in: Brentini 2000, S. 34.

Verwesung überlassen. Was bei Gordon Matta-Clark noch als Sensation betrachtet wurde, scheint heute zum Kanon der zeitgenössischen Kunst geworden zu sein. Trotz des immer noch gültigen westlichen Erbebegriffs scheint die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, besonders seit den 50er Jahren, Züge einer Materialdekonstruktion zu haben.³⁰²

Auch wenn das ephemere Kunstwerk, das sich in Rauch auflöst, beim Betrachter bleibende Spuren hinterlassen kann, will es doch auf irgendeine Weise festgehalten werden. Der Faktor der Flüchtigkeit führte notwendigerweise dazu, die auf Zeit hin konzipierten Kunstwerke filmisch oder fotografisch aufzunehmen – sei es durch den Künstler selber oder durch einen Fotografen. Auch im Falle von Künstleraktionen, wie etwa bei Happenings oder der Bodyart, ist das Medium Fotografie nicht mehr wegzudenken. Zeit und Raum der Kunstaktion werden eingefangen. Somit kann der Ablauf der Handlung später nachempfunden werden. Ebenso ist es bei der Dokumentation von unterschiedlichen Sachverhalten, die über eine längere Zeit einer Veränderung unterliegen – das Beispiel von Smithons Blitzaufnahmen wurde bereits erwähnt.

Nicht zuletzt waren es auch die Museen – deren Anspruch Dauerhaftes zu besitzen eine durchaus existentielle Komponente darstellt –, welche sich über eine Dokumentation glücklich zeigten. Das Sammeln von vergänglichen Objekten bedurfte nämlich einer bildnerischen Erfassung um erinnerbar zu bleiben. Viele Museen, so auch das Kunsthaus Zug, mussten sich mit der Tatsache vertraut machen, dass nicht alles, was Kunst ist, Dauerhaftigkeit besitzt, man aber diese Tatsache mit anderen Mitteln entgegnen kann, wie die beiden folgenden Beispiele zeigen.

8.1. Kawamata: Guido Baselgia begleitet den Japaner mit seiner Kamera

Der in Graubünden aufgewachsene Wahlzuger Guido Baselgia machte sich mit Landschaftsfotografien aus aller Welt einen Namen. In den 90er Jahren entdeckte er

³⁰² Im Gegensatz zum Westen werden beispielsweise in China und Japan Heiligtümer zerstört und wieder aufgebaut. Dadurch sollen die traditionellen Kunsthandwerker gefördert werden. Vgl. Gamboni 1998, S. 348.

seine nähere Umgebung. Im Buch „Zugstadt“³⁰³ zeigt der Fotograf „die harten Kontraste und Widersprüche im Bild einer Stadt“, die momentan starken Veränderungen unterliegt.³⁰⁴ Guido Baselgia erhielt 1996 von der Stiftung der Kunstfreunde in Zug den Auftrag Richard Tutties und Tadashi Kawamatas Arbeitsprozess zu begleiten.³⁰⁵ Der inzwischen fast schon zum persönlichen Zuger Kunsthautsfotografen avancierte Baselgia, dokumentierte fünf Jahre lange das „Work in Progress“. Entstanden sind 400 Schwarz-Weiss-Aufnahmen, die auf den ersten Blick als reine Werkdokumentation gelesen werden kann. Schaut man jedoch genauer hin, werden weitere Bedeutungsschichten erkennbar. „Der Ausschnitt, die Lichtführung, die Komposition“ ermöglichen dem Betrachter die Vielschichtigkeit eines Bildes herauszulesen und sich seine eigene Geschichte vorzustellen.³⁰⁶

Als Fotograf entwickelte Baselgia seine eigene Betrachtungsweise auf das Kunstwerk und den Künstler. Die ersten Fotografien in Zug zeigen den Japaner zunächst als einen Fremden an einem unbekannten Ort. (Abb. 36) Mit der Zeit wird der Künstler aber plötzlich fassbar, die Bilder persönlicher und erlebbarer. Nebst dem Porträt des Künstlers, fängt Baselgia Momente ein, die den ganzen Prozess in Zug nochmals zum Leben erwecken. Zu sehen sind Arbeiter in Aktion, skeptische Zuschauer, stimmungsvolle Landschaftsbilder und nicht zuletzt die Kunstwerke im Gebrauch des alltäglichen Lebens. (Abb. 37)

„Die Aufnahmen machen deutlich, dass das ‚Work in Progress‘ Begegnung, Kommunikation, Teamwork, mithin ein kultureller Austausch war, der stets zwischen Nähe und Fremdheit oszillierte.“³⁰⁷

Baselgia gelang es mit der Fotografie als Kommunikationsmittel bereits zu Beginn gewisse Vorgänge im unvorhersehbaren Arbeitsprozess Kawamatas herauszulesen. Dies war möglich, da er immer wieder ähnliche Einstellungen für verwandte Situationen wählte. In den Bildern des ersten Jahres wird vieles vorweggenommen, was in späteren Fotografien wieder auftaucht. Auf einem der ersten Abzüge ist Kawamata zu sehen, wie er über einen vorhandenen Steg geht. Drei Jahre später mit

³⁰³ Baselgia 1998.

³⁰⁴ Kawamata 2000, S. 46.

³⁰⁵ Seit 1986 begleitet ansonsten meist der Fotograf Leo van der Kleij Kawamata bei seinen Projekten. Siehe dazu die Fotografien auf der Website:
<http://www.leovanderkleij.com/kawamata%20project/kawa01.html> (05.09.2010).

³⁰⁶ Kawamata 2000, S. 47.

³⁰⁷ Kawamata 2000, S. 47.

dem Bau des „Yellow-Stegs“ wird diese Metapher zur Wirklichkeit. Baselgia macht Zusammenhänge sichtbar „die die temporale Hierarchie der Sukzession“ aufheben.³⁰⁸

Mit diesem Fotoessay verfolgt Baselgia das Ziel, einen anderen Blickwinkel auf den Werkprozess und auf seine Umgebung zu richten. Er begleitet den Künstler mit seiner Kamera und hält fest, was er persönlich durch seine Linse wahrnimmt. Beide, Künstler und Fotograf, betreiben auf ihre Art und Weise ein „Aktio-Reaktio-Spiel“, durch das sie gegenseitig inspiriert werden.³⁰⁹

8.2. Achermann: Dokumentation eines Werkprozesses

Oft engagieren Kunstschaaffende einen Fotografen, der ihnen die gewünschten Werke festhält.³¹⁰ Eher selten hingegen dokumentieren Künstler ihre Arbeiten selber. Der wohl berühmteste Bildhauer, der seine Skulpturen eigenhändig aufnahm, ist Constantin Brancusi. Seit 1910 fotografierte er, unzufrieden mit den Aufnahmen fremder Fotografen, seine Arbeiten im Atelier selber.³¹¹ Auch Achermann nimmt heute sein Werk ausschliesslich alleine auf. Bei dieser Tätigkeit sieht sich Achermann aber nicht etwa als Fotograf; er arbeitet stets mit dem Bewusstsein eines Bildhauers.

„Ich besitze keine Fachkamera, die manchmal von Vorteil wäre, aber der Nachteil wäre dann der Umstand, dass die Aufnahmen zu perfekt würden, ich somit Fotograf wäre und nicht mehr Bildhauer.“³¹²

Da er, wie er sagt, nur das Prägnante aufzeigen will, genügen ihm zudem die Kleinbildfotografien.

Seine Abzüge unterscheiden sich von denjenigen eines Profifotografen. Im direkten Vergleich zur Dokumentation von Kawamata ist ein klarer Unterschied zu erkennen. Achermanns Abzüge wirken amateurhaft. Dafür aber kann er bei der

³⁰⁸ Kawamata 2000, S. 48.

³⁰⁹ Kawamata 2000, S. 48.

³¹⁰ Manchmal ist es auch eine Frage des Geldes, ob sich ein Künstler einen Fotografen leisten kann.

³¹¹ Schneede 2001, S. 141.

³¹² Gespräch V, Berlin – 6.3.2000, in: Brentini S. 128.

Selbstdokumentation Zeit- und Blickpunkt der Aufnahmen selber bestimmen, was die Dokumentation seiner Arbeit unmittelbarer macht.

„Ich bin derjenige, der genau Bescheid weiss, von wo die Werke am besten aufzunehmen sind.“³¹³

Kawamata hingegen muss Baselgia freie Hand gewähren und dem Fotografen vertrauen, dass er seine Arbeit gut macht.

Im Falle der fünf Holzkuben erlangen die Fotografien, neben der blossen Erfassung der Arbeit, noch einen zusätzlichen Aspekt, nämlich den einer „wahren“ Dokumentation oder eines „Work in Progress“. Der in Berlin lebende Künstler reiste alle paar Monate nach Zug, um seine Holzkuben zu inspizieren und zu fotografieren. Jedes Mal fand Achermann eine ganz neue Situation in der Lorzenebene vor. Die sich rasch ändernde Landschaft liess die Kuben immer wieder vor einen neuen Hintergrund erscheinen. Die durch die Jahreszeit bedingte Veränderung der Landschaft unterstrich den durch Menschenhand hervorgerufenen Wandel der Lorzenebene. Die Tageszeit und der Lichteinfall veränderten jeweils das Aussehen der Kuben. Nicht nur die Umgebung durchlief diesen Prozess, auch die Kunstobjekte selber änderten sich laufend. War das Fichtenholz zu Beginn noch hell, so bekam es im Verlauf der Zeit eine nahezu grausilberne Farbe. Die Verwitterung des billigen Holzes konnte gut beobachtet werden. Alle diese Veränderungen hielt Achermann mit seiner Kamera fest. Sein Wunsch war es, den Besuchern des Containers seine vielfältigen Bilder in Gedanken mit nach hause zu geben.³¹⁴

Dank der chronologisch eingeordneten Abfolge der Kuben Nr. 1 bis Nr. 5, sahen die Besucher die Veränderungen der Objekte und der Landschaft. Zunächst spielte Achermann mit dem Gedanken die Kuben immer vom selben Standort aus zu fotografieren. Bald sah er jedoch ein, dass dies aus praktischen Gründen unmöglich war, da er Pflöcke hätte einschlagen müssen, die dann wahrscheinlich von den Bauern wieder weggenommen worden wären.

Unter den eingeordneten Dias sind auch Fotografien zu sehen, auf denen nur die horizontalen Verflechtungen der Holzobjekte wahrzunehmen sind. Diese Bilder stehen

³¹³ Gespräch V Berlin – 6.3.2000, in: Brentini, S. 128.

³¹⁴ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

für sich alleine da, sie können keinem bestimmten Kubus zugeordnet werden. Die Dokumentation im Container, mit dem Ziel die städtebaulichen Veränderungen aufzuzeigen, wird durch die Nahaufnahmen der Verflechtungen jeweils für kurze Zeit unterbrochen. Die Zuschauer werden dazu aufgefordert sich mit dem Kunstobjekt an sich auseinanderzusetzen. Die Fotografien zeigen akribisch genau den Aufbau der Holzkuben auf. Die Maserung des Holzes kann studiert, das Licht- und Schattenspiel bewundert werden. Die Nahaufnahmen sind dem Künstler ebenso wichtig, wie die Landschaftsbilder. Bereits in früheren Arbeiten achtete Achermann darauf, seine Arbeiten auf verschiedene Art und Weise zu präsentieren.

„Die Skulptur wird in dieser Weise vom Gross- bis zum Kleinräumlichen ertastet.“³¹⁵

Die unterschiedlichen Bilder erzeugen, wie bei einem kubistischen Gemälde, wieder ein Ganzes.³¹⁶ Die Besucher der Diapräsentation können sich auf diese Weise immer wieder ein differenziertes Bild der Veränderung machen. Achermann nimmt die Rolle des Beobachters, wie er sagt, „poetisch“ auf. Er will bei den Betrachtenden Stimmungen auslösen.

„Für die Erlebnisstrategie brauche ich mindestens drei melancholische Bilder, um die Besucher in eine Stimmung versetzen zu können.“³¹⁷

Die Fotografie ist für Achermann ein unverzichtbares Medium. Gerade bei Projekten wie diesem, in welchem die Gewissheit des Abbruchs der Kunstobjekte präsent und die Vergänglichkeit allgegenwärtig ist, besteht die einzige Möglichkeit sein eigenes Werk zu konservieren, in der Fotografie. Ausser der Erinnerung sind „die Fotos dann noch das Einzige, was vom Werk übrig bleibt.“³¹⁸ Die Dokumentation des Werkes ist ein wesentlicher Teil der Arbeit in der Lorzenebene. Achermann beobachtet die urbanen Prozesse mit dem Fokus seiner Kamera. Die Holzkuben an sich wären verschiebbar, in alle Teile der Welt, die ähnlich urbane Strategien verfolgen. Die Dokumentation hingegen lokalisiert das Werk genau an einen bestimmten Ort – in diesem Fall, in die Lorzenebene.

³¹⁵ Gespräch V, Berlin – 6.3.2000, in: Brentini S. 129.

³¹⁶ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

³¹⁷ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

³¹⁸ Gespräch V, Berlin – 6.3.2000, in: Brentini S. 129.

8. Arbeiten im urbanen Raum

Oft stellen Künstler ihre Werke an einem Ort auf, den sie bloss als Hintergrund für ihre Arbeiten betrachten. Die Wirkung der Skulpturen oder Installationen an sich, ist ihnen viel wichtiger als der Einklang des Werkes mit seiner Umgebung. Ilya Kabakov spricht von Künstlern, „die den Ort als ein leeres Blatt Papier sehen, auf den sie ihre unsterblichen Zeilen schreiben werden“.³¹⁹ Ganz anders sieht es bei Kunstschaaffenden aus, die sich mit langfristigen Projekten im öffentlichen Raum auseinandersetzen. Künstler nehmen sich die Zeit, um den auserwählten Ort zu inspizieren, seine Geschichte(n) aufzudecken und sich mit seiner Kultur und seinen Menschen zu beschäftigen. Schliesslich sollen ihre Werke im Kontext jenes ausgesuchten Raumes wahrgenommen werden. Die Arbeiten im urbanen Raum appellieren primär an die Umgebung, fordern den Betrachter auf, sich „selbst zusammen mit seiner Umgebung zu betrachten“.³²⁰

Das Zielpublikum der Kunst im urbanen Raum, hat Kabakov auf drei Gruppen reduziert: den Menschen vor Ort, den Touristen und den Flaneur.³²¹ Ersterer ist der wichtigste, da er Bewohner dieses Ortes ist und bestens mit ihm vertraut ist. Er wird die Veränderung der Umgebung am meisten wahrnehmen und kritisieren. Der Künstler, der im urbanen Raum arbeitet, hat sich mit diesem Menschen auseinanderzusetzen. Das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Bewohner ist als grundlegend zu betrachten. Der Tourist hingegen ist ein Aussenstehender, der Flaneur, ein zufällig Vorbeigehender.

Dieses Zusammentreffen der Künstler mit unterschiedlichen Leuten aus der Umgebung, ist ein wesentliches Kennzeichen der modernen, urbanen künstlerischen Erfahrung. Auch Kawamata und Achermann inspizieren die Stadt und ihre Peripherie nicht bloss aus der Sicht eines Topographen, sondern viel eher durch die Augen eines Sozialwissenschaftlers. Sie sprechen mit Menschen, spüren ihre Ängste und Freuden auf und lassen sich auf unterschiedliche erwünschte, manchmal auch unerwünschte Diskussionen ein. Alle diese Erfahrungen, die sie über eine länger Zeit sammeln, fliessen schliesslich in ihre Arbeiten mit ein. Beide Künstler arbeiten für und mit der

³¹⁹ Kabakov 2004, S. 187.

³²⁰ Kabakov 2004, S. 193.

³²¹ Kawabov 2004, S. 191.

heimischen Bevölkerung zusammen. Dabei behalten sie die Stadt beziehungsweise Zwischenstadt Zug stets im Fokus. Ihre Sprache der Kunst ist „eine Mischung aus Sozialwissenschaften, Kunst, Architektur und Stadtplanung“.³²² Diese vielfältige Synthese ist es, welche auch die Kunst von Kawamata und Achermann zu einem spannenden Untersuchungsfeld macht. Die beiden folgenden Kapitel sollen einen Einblick in die Arbeitsweise der beiden Kunstschaaffenden vor Ort geben.

9.1. Kawamata: Ein Künstler inspiziert die Stadt

Tokyo, São Paulo, Toronto, New York, Zürich – das Reisetagebuch Kawamatas sieht dem eines Politikers ähnlich – es sind grosse, bedeutende Städte, die der Künstler zu seinem Arbeitsort erklärt hat. Rastlos, einem Zugvogel gleich, ist der Japaner seit den 80er Jahren weltweit unterwegs, baut seine Arbeiten auf und verschwindet wieder. Er wird als Künstler bezeichnet, der den Geist des Reisens in seiner Arbeit zum Ausdruck bringt oder als Nomade, der sich stets neuen Situationen vor Ort anpassen muss, um zu überleben.³²³ Egal wo auf der Welt, Kawamatas Arbeitsort ist und bleibt die Stadt. Hier interessieren ihn Orte, die „aus dem öffentlichen Bewusstsein ausgeblendet“ worden sind.³²⁴ Er sucht und findet Plätze, Bauruinen – oft verlassene, zweckentfremdete oder sich im Umbruch befindende Orte, die er ähnlich einem Stadtarchäologen untersucht, um sie dann künstlerisch zu bespielen.

„Das Thema der Metamorphose eines städtebaulichen Raumes in architektonischer als auch sozialer Sicht steht im Zentrum seiner künstlerischen Artikulation.“³²⁵

Die Vergangenheit und Geschichte(n) eines Ortes sind es, die Kawamata interessieren. Es war damals in Europa und den USA, wo er erstmals auf Orte gestossen ist, die zu verfallen und vergessen drohten. Diese Orte der Leere wollte er mit seinen Arbeiten hervorheben, um gegen das allgemeine Vergessen anzukämpfen. Brett an Brett, Nagel an Nagel versuchte er diese Leerräume auszufüllen, sie ins Bewusstsein zu heben, um

³²² Public Art 2004, S. 74.

³²³ Kawamata 1995, S. 38.

³²⁴ Kawamata 1995, S. 8.

³²⁵ Bendix 2007, S. 127.

sie dann wieder zu entleeren. Mit diesem stetigen Kreislauf von Konstruktion und Dekonstruktion bezieht er sich formal und inhaltlich auf die moderne, urbane Stadt, die diesem Auf- und Abbauprozessen ständig unterlegen ist.

„His complex yet graceful constructions, placed in contemporary urban space reveal an ephemeral stability, reminding us of the unsteadiness of this order and the vulnerability of the modern city's grandiose buildings, so often in decay.“³²⁶

Die Annäherung an den öffentlichen Raum erfolgte schrittweise. Zuerst verlagerte Kawamata seine Innenkonstruktionen im Kunstraum nach Draussen. Danach waren es Privathäuser und Appartements, die er jeweils nach gleichem Prinzip bespielte; Holzlatte um Holzlatte umwob er Objekte und Leerräume. (Abb. 38) Das Projekt in Tokorazawa von 1983 zeigt, „wie sich eine Installation aus einer bestimmten Örtlichkeit entwickeln kann.“³²⁷ Mit verschiedenen Projekten von zum Teil riesigen Dimensionen, wagte Kawamata schliesslich den Schritt in den öffentlichen Raum. In Kassel beispielsweise beanspruchte er den ehemaligen Ort einer 1943 zerbombten Kirche. Kawamata versuchte mit seinen Brettern eine Verbindung zwischen der noch bestehenden Aussenmauer mit dem Innenraum zu schaffen. (Abb. 39)

„Meine Absicht war es, die Beziehung zwischen natürlicher und historischer Zeit zu zeigen, sie an ein und demselben Platz durch eine zeitlich begrenzte Installation sichtbar zu machen.“³²⁸

Die Installation an einem Un-Ort soll die Betrachterin auf Vergessenes oder Verdrängtes aufmerksam machen. Diese Orte, die keine wirkliche Funktion mehr haben, stehen im Mittelpunkt seines Interesses. Kawamata richtet sein Augenmerk auf urbane Fehlleistungen. In Toronto realisierte er 1989 das „Project at Colonial Tavern Park“.³²⁹ (Abb. 40) Zwischen zwei riesige Gebäude, in eine Baulücke hinein, baute der Japaner ein Holzgerüst auf. Das Material, das er hier verwendete, war von derselben Baufirma, die das ehemalige Gebäude abtransportiert hat. Die Arbeit von Kawamata

³²⁶ Biro 1999, S. 1.

³²⁷ Kawamata 2005, S. 18.

³²⁸ Kawamata 2005, S. 48.

³²⁹ Tadashi Kawamata, „Project at Colonial Tavern Park“, Toronto, 1989, in: Kawamata 1996, S. 88.

blieb nur eine gewisse Zeit stehen und wurde schliesslich wieder von der Baufirma weggetragen.³³⁰

„Das Projekt, für mich eine Reinkarnation dieses Platzes, zeigte sowohl den Kreislauf des Materials wie den der Zeit.“³³¹

Diesen grossen urbanen Arbeiten folgten Projekte, die sich immer mehr in die Fläche und in die Horizontale bewegten. Sein Interesse galt nun den suburbanen Siedlungen der armen Leute, die sogenannten Favelas. Gleichzeitig schockierte und beeindruckte ihn die Überlebensstrategie der Menschen in den Slums von São Paulo. Wurden die Leute von ihren Favelas verdrängt, richteten sie sich anderswo wieder ein. Diese Thematik nahm Kawamata zum Anlass, an der Peripherie von Städten wie Houston, New York oder Montréal ähnlich kleine Hütten zu bauen. (Abb. 41) Die Arbeiten erinnern an provisorische Unterkünfte. Seine temporären Häuschen bestanden aus herumliegenden Materialien, wie Abfallsäcke, Pappe oder Sperrholzplatten, die nach kurzer Zeit wieder in sich zusammenfielen. Mit seinen oft illegalen „Field Works“ richtete Kawamata seine Kritik an die konsumorientierte Gesellschaft. Sein Ton wurde schärfer, je persönlicher seine Werke wurden.³³²

Das 1993 in Zürich realisierte Frauenbad leitete eine neue Schaffensphase bei Kawamata ein.³³³ (Abb. 42) Betont konstruktive Strukturen werden in seinen Arbeiten sichtbar, architektonische Bezüge zum gegenüberliegenden Frauenbad erkennbar. Auch in den „Passage and Sidewalks“³³⁴, einem Werktyp den der Künstler seit den 90er Jahren verfolgt, stösst man auf betont architektonische Strukturen. Mit ihnen beabsichtige Kawamata jeweils zwei verschiedene Welten miteinander zu verbinden, um Leute bewusst von der einen in die andere zu führen. Die Besucher der Biennale in Lyon beispielsweise wurden „vom Ausstellungsraum in das Lager und aus der Halle hinaus in die reale Welt“ gelotst.³³⁵

Das „Work in Progress“ in Zug weist Parallelen zum Werkzyklus „Passage and Sidewalks“ auf. Auch in Baar und Zug realisiert Kawamata Wege, die das Aussen und

³³⁰ Kawamata 1996, S. 87.

³³¹ Kawamata 1995, S. 54.

³³² Kawamata 1995, S. 11.

³³³ Tadashi Kawamata, „Frauenbad“, Zürich, 1993, in: Kawamata 1993, S. 47.

³³⁴ „Sidewalk in Columbus“, „Ohio; „Passagio“, Prato; „Siedewalk in Lyon; „Tram Passage“, Vienna, in: Kawamata 1996, S. 94.

³³⁵ Kawamata 1995, S. 100.

Innen miteinander verbinden. Exemplarisch hierfür sind die Arbeiten im Kunsthaus Zug und im Schulhaus Sternmatt.

Verfolgt man Kawamatas Werkprozess seit den 70er Jahren bis heute, so wird deutlich, dass die eingängige Beschäftigung mit einem fremden Ort das zentrale Element in seinem Schaffen ist. Mit seinen Eingriffen in verschiedene Stadtteile, macht Kawamata neben den architektonischen Fehlleistungen, auch auf die ökologischen, sozialen und wirtschaftlichen Gegebenheiten aufmerksam. Die Auseinandersetzung mit einem fremden Ort und ihrer Gesellschaft bedarf einen Prozess, den der Künstler als eine angenehme Herausforderung für seine künstlerische Tätigkeit betrachtet. Er nimmt sich hierfür oft sehr lange und ausgiebig Zeit. Für die Aufarbeitung mit fremden Orten verfolgt Kawamata oft ähnliche Schemen. So können folgende fünf Punkte als immer wiederkehrende Vorgehensweisen seiner Arbeit betrachtet werden: die Beschäftigung mit der geographischen Lage eines Ortes, deren geschichtlicher Hintergrund, der erste Eindruck von irgend etwas in einer Stadt, der geistige Hintergrund und der Berührungspunkt mit der Wesensart der Leute.³³⁶ Diese vier Punkte schliessen sich zu einem Gesamtbild, von dem aus er seine Arbeit am Ort ausführen kann. Das Resultat sind kritische urbane Arbeiten, die auch nach ihrem Abbruch in Erinnerung bleiben.

„[...] Kawamata has developed a site-specific, thoroughly engaged and unique synthesis of fine art, architecture, and sociological experiment. The result has been transformative—not only of countless public environments, but of the very concept of contemporary public art.“³³⁷

Die Analyse des Ortes beim Projekt in Zug wurde noch intensiver als in den früheren Arbeiten. Kawamata liess sich auf ein mehrjähriges Projekt ein und nutzte die Zeit um die neue Umgebung eingehend zu studieren. Nachdem der Künstler die Topographie der Stadt erkundschaftet hat, ging er ähnlich wie ein Historiker oder Stadtsoziologe auf die kulturellen Hintergründe der Stadt ein. Er untersuchte die Verhaltensweisen der Menschen, deren Gewohnheiten und Bedürfnisse und setzte sie in Bezug zu ihrer Umgebung.

„Im ersten Jahr verbrachte ich sechs Wochen in Zug und eine davon ging ich nur herum und beobachtete die Leute. [...] Manche mit Hunden, ein alter Mann,

³³⁶ Kawamata 1993, S. 10.

³³⁷ Kawamata 2009.

junge Leute, immer dieselben, immer zur selben Zeit. Eine Routine, alltägliches Leben. Das war also meine Idee.“³³⁸

In Zug wollte der Künstler nur ganz sachte in die Umgebung und in den Alltag der Leute eingreifen. Besonderes Interesse zeigte er gegenüber den Empfindungen der Bevölkerung, was die kleinen Veränderungen in ihrer Stadt anbelangte. Wie beispielsweise würde die Frau, die jeden Morgen mit ihrem Hund dem Seeufer entlang geht, auf den neuen Holzweg, der „Brüggli Lakeside Promenade“ reagieren? Wird sie den Steg benützen oder ignoriert sie ihn? Wird sich die Frau zu Hause über den neuen Weg äussern? Springt vielleicht der Hund über das neue „Hindernis“? Es sind diese kleinen Eingriffe in den Alltag und in die Routine der Menschen, die Kawamata in Zug beschäftigen. Die Erfahrungen, welche die Leute mit seiner Kunst machen, interessieren ihn. Seine Arbeiten werden „zu Orten für eine andere Erfahrung“.³³⁹ Kawamata nennt es „alltägliches Leben, aber gewürzt.“ Das Eingreifen der Kunst in den Alltagstrott ist es, was für ihn öffentliche Kunst bedeutet.

Diese Neugierde für die Leute und ihre Gewohnheiten ist die treibende Kraft für das Schaffen Kawamatas. Seine Kunst ist spürbar nah an den Menschen. Er konzipiert die Kunstwerke so, dass die Leute sie nutzen können. Sie sollen sich auf die Bretter setzen oder auf ihnen stehen. Seine urbanen Skulpturen sind denn auch keine starren Objekte im öffentlichen Raum, die über Jahrzehnte hinweg keine Veränderungen erfahren dürfen. Kunstwerke, die benützt werden, erfahren sinngemäss auch öfters einmal Beschädigungen. Den Künstler stört dies keineswegs, im Gegenteil, er beobachtet in Zug, dass die Kunstwerke gehegt und gepflegt werden.

Anders als in vorangegangenen Arbeiten ist das „Work in Progress“ in Zug weder laut noch zerstörerisch. Die Holzinstallationen Kawamatas in Zug führen auf subtile Art und Weise Stadt und Land beziehungsweise Architektur und Natur zusammen. Für die Naturschützer bedeutet dies zwar ein Eingriff in „ihr“ Territorium. Für die Architekten hingegen führt uns Kawamata mit seinen Stegen und Brücken an städtische Randzonen. Genau dieses Hervorheben von Alltäglichem lässt uns Kawamata mit seiner Kunst sichtbar machen. Er kann mit seinen Arbeiten einen kleinen Dominostein umwerfen, der viele andere zum fallen bringen wird. Auf stille Weise öffnet Kawamata

³³⁸ Kawamata 2000, S. 132.

³³⁹ Kawamata 2000, S. 132.

einen Raum, der Platz gibt für weitere Diskussionen zwischen Naturschützer, Stadtplaner und Bevölkerung. Er nimmt aktiv Teil am urbanistischen Diskurs der Stadt Zug.

9.2. Achermann: Die Kuben im urbanen Raum

Das Atelier an der Universität in Düsseldorf war für Achermann ein erster wichtiger Ort, an dem er das Spannungsverhältnis von Kunst und Architektur auszuloten versuchte. Besonders interessierten den jungen Studenten damals der Atelierraum an sich und der Raum davor.

„Sobald ich mich im Freien befand, analysierte ich das jeweilige Umfeld, die Distanzen von einem Ort zur nächsten Architektur, die Raumgrenzen. Dieses Interesse blieb bis heute, denn vieles kann ich nach wie vor dem Thema Innen/Aussen zuordnen, und es ist ein Thema, das noch nicht ausgeschöpft ist.“³⁴⁰

In den Studienjahren in Düsseldorf entwickelte Achermann den Drang nach der Erstellung einer Raumplastik. Die erste Beteiligung an einer Freilichtausstellung erfolgte 1982 im Park Seestern in Düsseldorf – dies ermöglichte ihm der Öffentlichkeit seine Holzskulptur zu präsentieren.³⁴¹ Für den Künstler war es die erste grosse Herausforderung sich mit seinen Kollegen zu messen.³⁴²

Von zentraler Bedeutung für das Schaffen Achermanns im Aussenraum war drei Jahre später die Ausstellung „Der Baum“.³⁴³ In Heidelberg hatte er die Möglichkeit, den für ihn passenden Standort auszuwählen und seine Arbeit am Ort selber zu gestalten. Eine erste Reflexion über „Nicht-Raum, Verdichtung im Raum und Zeichen im Raum“ waren damals das Resultat.³⁴⁴ Von nun an war die analytische Befragung des Ortes ein wichtiger Bestandteil seiner Arbeit.

³⁴⁰ Gespräch I, Luzern – 16. 12.1999, in: Brentini 2000, S. 36.

³⁴¹ Achermann, „ohne Titel“, Buche, 250 x 100 x 100cm, Skulpturenpark Seestern, Düsseldorf, 1982, in: Brentini 2000, S. 41.

³⁴² Brentini 2000, S. 50.

³⁴³ Achermann, „fünf Elemente“, Buche, je ca. 500 x 16 x 22cm, Gesamtfläche rund 800m², Schlosspark, Heidelberg, 1985, in: Brentini 2000, S. 58.

³⁴⁴ Brentini 2000, S. 50.

Bevor Achermann eine Arbeit im öffentlichen Raum angeht, inspiziert er seine Topographie eingehend. Doch nicht nur der Ort als Lagebeschreibung beschäftigen den Künstler. Auch die Tatsache, dass eine Gegend eine Geschichte hat, ist für ihn essentiell.

„Die Wichtigkeit der Geschichte eines Ortes ergibt sich durch die umfassende Befragung des Ortes. Wenn unter der Oberfläche, in den Schichten Geschichte konserviert ist, selbst wenn es nicht visuell manifest ist, dann schwingt dieses Faktum in meinen Arbeiten mit.“³⁴⁵

Dieses Ortsinteresse gilt auch für die Arbeit „fünf Holzkuben in der Lorzenebene“. Nicht umsonst hat Achermann einen kleinen Raum in einem der Kuben freigelassen. Die Erinnerung an die Vergangenheit der Ebene als einstige Mülldeponie soll hier bewahrt werden.

Mit der intensiven Beschäftigung der Lorzenebene erschliesst Achermann den sozialen Raum und erreicht damit, dass in der Öffentlichkeit über diesen diskutiert wird. Die Tatsache, dass er sich eine Landschaft ausgesucht hat, die derart intensiven Veränderungen unterliegt, lässt den Vergleich zu anderen Künstlern mit ähnlicher Vorgehensweise zu. Als Beispiel möchte ich an dieser Stelle nochmals die beiden weiter oben besprochenen Arbeiten von Rosler und Holzer sowie die früheren Arbeiten von Kawamata in Erinnerung rufen. Sie alle haben sich mit urbanen Spannungsfeldern auseinandergesetzt und diese in ihrer Arbeit thematisiert. Waren diese Werke von einer starken Eindringlichkeit geprägt, ist es bei Achermann ein sanfteres Vorgehen. Er prangert niemanden direkt an. Allein durch die Präsenz der Kuben wirft er jedoch unangenehme Fragen des Städtebaus auf. Wie viele Grünflächen müssen neuen Siedlungsbauten weichen? Inwieweit ist ein derart grosser Eingriff in die Lorzenebene gerechtfertigt? Wer befasst sich mit den Anliegen der Bewohner einer ehemals idyllischen Landschaft?

Das Projekt in der Lorzenebene geht an die äusseren Ränder der Stadt; es sucht die Problemzonen im Siedlungsgebiet auf und es greift auch ein in planerische Auseinandersetzungen. Achermanns Holzkuben werden Veränderungen unterworfen sein, die Objekte werden irgendwann den Bauprojekten weichen müssen. Die Zugerpresse kommentierte seine Arbeit entsprechend:

³⁴⁵ Gespräch II, Luzern, 17.12. 1999, in: Brentini 2000, S. 51.

„Mit dem Projekt Horizont-Verflechtung werden Themen angesprochen, die von Politik, Medien und Schulen aufgenommen werden müssen. Die Aufforderung, sich mit einem Stiefkind der Region, mit der Lorzenebene neu auseinanderzusetzen, ist überzeugend.“³⁴⁶

Kulturelle Überlegungen sollen im öffentlichen Diskurs, neben der Politik und der Wirtschaft, eine vernehmbare Stimme erhalten. Dieser Appell der Presse entspricht den Forderungen von Carl Fingerhuth, der behauptet, dass die Gestalt der Stadt Regeln aufweist, deren wir uns nicht mehr bewusst sind.³⁴⁷ Die öffentliche Debatte dieser Problematik müsste diesen Umstand der Unwissenheit möglichst schnell beseitigen. Achermann seinerseits leistete mit seinem Kuben-Projekt einen kleinen Beitrag in der städtebaulichen Diskussion.

Mit dem Projekt in der Lorzenebene hat sich der Innerschweizer erstmals so ausgiebig mit einer Gegend auseinandergesetzt. Achermann empfand die Arbeit in einem so grossen Gebiet als besonders intensiv und spannend. Eine solche Gelegenheit bekäme man nicht alle Tage. Viele Künstler würden sich erst gar nicht an eine so grosse Arbeit wagen.³⁴⁸

„In der Ebene arbeitet man mit riesigen Leinwänden. Das sind Dimensionen die man da anpackt. Eine gewisse Erfahrung in Städtebau, Architektur und Landschaft muss man hier mitbringen.“³⁴⁹

Der Bildhauer sah sich während der Arbeit am Projekt mehrmals in der Rolle eines Psychiaters oder Sozialarbeiters. Er trat mit Menschen der näheren Umgebung in Kontakt und hörte sich deren Anliegen an. In diesem sozialen Feld vernahm er die Stimmen der Bevölkerung und reagierte auf diese, indem er sein Konzept, soweit es noch für ihn stimmte, abänderte. Aus einem langwierigen Aktio-Reaktio entwickelte sich schlussendlich die Arbeit „Horizont-Verflechtung“. Das Soziale in diesem Projekt spielte für Achermann, wie er selber immer wieder betont, eine zentrale Rolle.³⁵⁰

Die Auseinandersetzung mit dem Raum Lorzenebene und die spezifisch ausgewählten Standorte der Holzkuben sind für die Erfahrung des Werkes von Jo Achermann unabdingbar.

³⁴⁶ Arato 2004, S. 15.

³⁴⁷ Fingerhuth 1997, S. 10.

³⁴⁸ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

³⁴⁹ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

³⁵⁰ Gespräch mit Achermann und Haldemann vom 13. Mai 2004.

„Erst am Ort und mit ihm zusammen werden sie zum Werk, ansonsten sind sie bearbeitetes Holz, nicht mehr.“³⁵¹

Die Ortsbezogenheit spielt in diesem Werk eine wesentliche Rolle. Die Kuben als statische Elemente zeigen wie die Grünfläche immer mehr in Anspruch genommen wird und wie sich die Veränderung der Landschaft laut bemerkbar macht. Achermann will mit seiner Arbeit einen künstlerischen Beitrag für dieses Gebiet leisten. Seine Fotografien zeigen auf beklemmende Weise wie sich die neuen Siedlungen in die einst idyllische Landschaft hineinfressen. Der Künstler selber sieht seine Arbeit denn auch zuallererst als eine „Aufzeichnung der sich verändernden Situation der gesamten Lorzenebene“.³⁵² Mit Blick auf urbanistische Eingriffe in Zug, gelingt es Achermann auf künstlerische Art und Weise die unmittelbare Bevölkerung zu sensibilisieren und sie am öffentlichen Diskurs teilhaben zu lassen.

Achermann vertritt die Grundthese der unbedingten Abhängigkeit des Kunstwerkes. Seine Arbeiten sind, wie die seiner Vorgänger, an ihren Ort gebunden. Den Inhalt im rein Gestalterischen zu suchen ist daher fast unmöglich. Achermanns Aussage liegt zwischen dem Werk und dem Raum. Erst hier und durch die Wahrnehmung der Betrachter entsteht ein spannender Dialog. Die Kunstwerke Achermanns verlangen aufmerksame Beobachter um ihnen gerecht zu werden. Der Künstler nahm die Lorzenebene als sozialen Raum wahr und machte diesen zu seinem Ort der Kunst. Die Kuben standen an neuralgischen Punkten in der Ebene, wo die Veränderungen am frappantesten wahrzunehmen waren. Achermann wählte die Standorte bewusst aus, um auf die urbanistischen Eingriffe aufmerksam zu machen. So gesehen lässt sich das Werk in der Lorzenebene als Kunst im urbanen Raum auffassen.

³⁵¹ Achermann 1997, S. 5. Auch in früheren Arbeiten erhalten Achermanns Werke ihre inhaltliche Dimension erst durch die Auseinandersetzung mit dem Raum. Vor allem seine Arbeiten im öffentlichen Raum und die Ausgestaltung der Kirchen zeigen eine enge Beziehung zum Umfeld.

³⁵² Gespräch mit Achermann vom 2. April 2004.

9. Ein Dialog mit der Öffentlichkeit

Untrennbar mit Fragen des öffentlichen Raumes verbunden sind die zahlreichen Diskussionen während der Planungs- und Entstehungsphase eines Werkes, das ausserhalb der gehüteten musealen Mauern entstehen soll. So kommt es nicht selten vor, dass Stadtplaner, Architekten ja sogar Kunstfachexperten sich bei der Genese eines Kunstwerkes für den öffentlichen Raum einbringen wollen. Steht aber ein Werk erst einmal an seinem vorgesehenen Ort, beginnt die schwierigste, gleichzeitig aber auch interessanteste Phase der Auseinandersetzung, nämlich die der Bevölkerung mit einem neuen Fremdkörper. Auch in einem basisdemokratischen Land wie der Schweiz, wird in den meisten Fällen weder über das Werk noch dessen Standort abgestimmt. Die Bevölkerung hat sich mit dem Kunstwerk gezwungenermassen abzufinden. In den Medien werden oft die negativen Reaktionen aus der Bevölkerung thematisiert. So wird über Beschmierungen oder gar Zerstörungen eines Kunstwerkes berichtet. Es gibt aber auch eine andere Seite der Begegnung. Am Beispiel der beiden Projekte in Zug soll gezeigt werden, dass Leute unmittelbaren Einfluss auf ein Kunstwerk nehmen können, indem sie am Entscheidungsprozess einer Werkgenese aktiv teilnehmen. Auch Kawamata und Achermann waren zwar mit unangenehmen Reaktionen der Zuger konfrontiert. Doch diese kritische Beschäftigung der Bevölkerung mit der Kunst im öffentlichen Raum sollte ebenso respektiert werden, wie umgekehrt dem Künstler die Möglichkeit gegeben werden soll, sich mit einer Umgebung auseinandersetzen zu dürfen.

Seit die Kunst in neue Räume eingedrungen ist, ist sie Bestandteil des öffentlichen Diskurses. Die Aversion gegenüber Kunstwerken auf der einen, und die Akzeptanz auf der anderen Seite, scheinen im öffentlichen Raum ausgeprägter zu sein als in den Kunstinstitutionen. Denn da, wo die Kunst Eingriffe in das gewohnte Umfeld vollzieht, steht sie gemäss Warnke, „grundsätzlich in Opposition, in einer Verweigerungsgesellschaft.“³⁵³ Leute aus verschiedenen sozialen Schichten sehen sich Objekten gegenübergestellt, die nicht in ihr gewohntes Umfeld einzuordnen sind.³⁵⁴ Dieses

³⁵³ Warnke 1989, S. 225.

³⁵⁴ Über die Aversion und Akzeptanz von Kunstwerken im öffentlichen Raum beschäftigte sich u.a. das Begleitbuch zur Ausstellung Aversion/Akzeptanz veranstaltet vom Kulturstadtrat in Kassel 1992. Hrsg. vom Magistrat der Stadt Kassel, Kulturstadtrat.

Phänomen der Aversion und Akzeptanz gegenüber den Kunstwerken von Kawamata und Achermann wird in den nächsten Kapiteln aufgegriffen.

9.1. Kawamata: Eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Bevölkerung

Wenn Kawamata für Museen arbeitet, sei es in Tokyo oder in Zug, so interessiert ihn insbesondere die Verbindung der Menschen zu ihrer Stadt. Der Künstler arbeitet lieber ausserhalb, als innerhalb der Institutionen. Mit Leuten vor Ort zusammenzuarbeiten, ihre Reaktionen hautnah mitzuerleben ist seine wesentliche Treibkraft.

„[...] draussen zu arbeiten, finde ich interessanter. Wegen der Leute, denen ich da begegne, der unterschiedlichen Reaktionen, die ich erhalte, nicht nur von den Kunstleuten, die immer ins Museum kommen.“³⁵⁵

Zwar könne Kawamata auch in einem Museum mit verschiedenen Besuchern in Kontakt treten, diese aber seien bereits mit seinem Kunstkonzept vertraut und akzeptieren seine Arbeiten eher. Für den Japaner ist es deshalb die grösste Herausforderung, wenn er Menschen in der Stadt begegnet. Wie reagiert beispielsweise eine Kioskangestellte, ein Bauarbeiter oder ein Schulkind auf seine Arbeit? Menschen auf der Strasse mit seiner Kunst zu konfrontieren, das macht den Reiz seiner künstlerischen Tätigkeit aus. Unter den Besuchern gibt es natürlich auch die Kunsttouristen, die seine Arbeiten bewusst aufsuchen. Die Mehrzahl der Leute aber, die mit Kawamatas Schaffen konfrontiert werden, sind Menschen, die an diesen Orten leben.

Von Anfang an gehörte die Einbindung der heimischen Bevölkerung in Zug mit zum Projekt. In einer ersten Phase ging es darum, dass der Künstler dem Kunsthaus Direktor, Stadtplaner, Denkmalpfleger und Architekten von Zug seine Ideen und Pläne vorstellte und sie über diese gemeinsam diskutierten. Nur schon die Tatsache, dass der Künstler diese Auseinandersetzung suchte, beeindruckte die eingeladenen Gäste. Nach einigen, zum Teil auch harzigen Sitzungen, war man sich einig:

³⁵⁵ Kawamata 2000, S. 137.

„Es braucht einen Künstler von aussen, der mit seinen Ideen bei den Leuten ein Bewusstsein für urbanistische Belange schaffen kann. Jemand von aussen kann Engstirnigkeit entgegenwirken.“³⁵⁶

Die Sitzungsteilnehmer waren von den Ideen des Künstlers überzeugt, dass es nur kleine künstlerische Eingriffe in der Stadt brauche, um etwas verändern und bewirken zu können. Niemand würde in dieser Stadt für ein grosses Theater eines berühmten Architekten stimmen. Dafür könne man ja nach Zürich fahren. Der damalige Denkmalpfleger nannte die Vorgehensweise von Kawamata „ein örtliches Reparieren von Dingen“. Das sei es, was ein Künstler für die Gesellschaft tun könne.³⁵⁷ Die Sitzungen, die mehrheitlich als sehr anregend empfunden wurden, streiften gelegentlich auch Grundsatzthemen wie beispielsweise was Kunst soll und darf.

„Der Gehalt, die Idee ist wichtig. Die Kunst sollte sozialer Kommentar sein. Das ist oder wäre eigentlich die Berechtigung, dass es Kunst in der Gesellschaft überhaupt gibt.“³⁵⁸

Auch Kawamata fühlte sich schnell wohl und aufgehoben in Zug und suchte auch ausserhalb der Sitzungen den Kontakt zu den Einheimischen. Die aktive Mithilfe der Bevölkerung an einigen seiner Projekten war ein wesentlicher Bestandteil des „Work in Progress“.³⁵⁹

Die Einbindung von Menschen, oft Randständigen, Arbeitslosen oder Suchtkranken erfolgte bereits in vorangegangenen Arbeiten. Kawamatas Beitrag zu "Skulptur. Projekte in Münster 1997" beispielsweise war ein von einer Klinik für Suchtkranke in Auftrag gegebenes Boot, das zwischen der Klinik und den Installationen vor Ort als Fährmittel fungierte. Die Patienten der Klinik waren zusammen mit Kawamata die Erbauer der Installationen. Indem der Künstler die Süchtigen in sein Projekt einband, schaffte er einen Brückenschlag zwischen verschiedenen Welten – der des Ausstellungsortes zur Klinik und der zwischen den Suchtkranken und den

³⁵⁶ Kawamata Gespräche 1997, S. 5. Maria Cogliatti, Künstlerin und Mitarbeiterin am städtischen Bauamt Zug (Abteilung Stadtplanung), berichtet Kawamata von Herrn Schöttlis (Stadtarchitekt in Zug) Aussage über das Glück, dass Kawamata in Zug tätig ist.

³⁵⁷ Heinz Horat, Denkmalpfleger, in: Kawamata Gespräche 1997, S. 35.

³⁵⁸ Annen 2000, S. 44.

³⁵⁹ Kawamata Gespräche 1997, S. 3.

Besuchern.³⁶⁰ Kawamata ist es gelungen die Klinik, einen Ort der Ausgrenzung, näher an die reale Welt der „Gesunden“ heranzuführen.

In Zug waren es vor allem Arbeitslose mit denen Kawamata zusammengearbeitet hat. Zu Beginn war es sehr schwierig mit ihnen zu kommunizieren. Einerseits hinderte sie die Sprachbarriere, andererseits musste zuerst eine Basis des gegenseitigen Vertrauens aufgebaut werden. Die Ruhepausen während der Arbeit waren für den Japaner daher sehr wertvoll. Während dem Essen, Trinken und Rauchen freundete man sich langsam an. Bald betrachteten die Arbeitslosen Kawamata nicht mehr als einen Künstler, sondern als einen von ihnen.

„Ich bin wie ein Arbeiter, wie sie. Wir verbringen Zeit miteinander, wir trinken Kaffee.“³⁶¹

In Baar arbeitete Kawamata mit Schülerinnen und Schülern zusammen. Diese wurden aufgefordert sich über die künstlerische Umgestaltung ihres Schulhauses Sternmatt 2 Gedanken zu machen. Das Ergebnis war die Idee eines Kioskes. Zusammen mit Kawamata bauten die Kinder an ihrem Vorschlag. Diese Erfahrung mit jungen Leuten empfand Kawamata als sehr bereichernd und unkompliziert. Anders hingegen nahm er die Zusammenarbeit mit den Lehrern wahr. Die zweite Installation an der Schule, die „School Pass Structure“, die allein Kawamatas Idee war, stiess auf geringes Interesse seitens der Lehrerkraft. Der Künstler erhoffte sich, dass sich zwischen ihm und den Lehrern Gespräche entwickeln würden. Er beklagte, dass sie an keiner Diskussion interessiert seien, dass sie ihn lediglich einmal zu einem Kaffee eingeladen hätten.

„Die Schweizer diskutieren nicht gern, es bleibt oft im kleinen Kreis, hinter vorgehaltener Hand. [...] Die Leute sind verschlossen, introvertiert.“³⁶²

Vor der Realisierung der Installation beim Schulhaus Sternmatt 2 war die Kontroverse jedoch gross. Kaum jemals hat in Baar eine öffentliche Diskussion um die künstlerische Ausgestaltung eines Gebäudes so viel Aufsehen erregt wie bei Kawamatas Projekt.

„Kopfschütteln bei den einen – Staunen um so viel Kunst bei den andern.“³⁶³

³⁶⁰ Siehe dazu Näheres auf der Website: <http://www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/97/kawama/index.htm> (08.07.2010).

³⁶¹ Kawamata 2000, S. 133.

³⁶² Kawamata Gespräche 1997, S. 33. Haldemann.

Die Diskussion um den Kawamatasteg gehörte wochenlang zu jedem Stammtischgespräch. Schliesslich war man doch überzeugt, dass das, was für New York, Tokyo oder Zug gut ist, für Baar nicht schlecht sein kann. Kunsttouristen aus Japan und Amerika suchten auf dem Schulhausgelände nach dem Kawamatasteg.

„Komplimente erhielt man aber vor allem für ‚the beautiful scenery and the breath-taking view on the Swiss alps‘.“³⁶⁴

Touristen verirren sich heute keine mehr zum Schulhaus, der Steg aber ist nicht mehr wegzudenken. Alle waren sich einig, dass der Kawamatasteg zum Schulhaus gehöre. Deshalb entschieden sich Jugendliche und Lehrer, das Kunstwerk zu erneuern, auf dass es weitere 10 Jahre bestehen bleibe.

Zwar können sich heute die Menschen auch in Zug ihre Stadt nicht mehr ohne Kawamatas Installationen vorstellen – sie gehören zum Stadtbild dazu – und doch waren auch hier zu Beginn des Projektes die Stimmen nicht immer auf des Künstlers Seite. Die Reaktionen reichten von Neugierde, Akzeptanz, Begeisterung, bis hin zu Ignoranz und völliger Verständnislosigkeit. Breiter hätte das Spektrum der Äusserungen nicht sein können. Ein Passant beispielsweise fragte den Künstler immer wieder, ob er denn eine Bewilligung für das „Brüggli“ habe. In solchen Momenten, bestätigt Kawamata, verliere er die Geduld und werde sogar wütend. An Flucht habe er aber nie gedacht, sondern eher an seine Verpflichtung gegenüber den Menschen, die ihm in Zug Vertrauen geschenkt haben. Für sie, so Kawamata, müsse er weiterarbeiten.

„Bei Langzeitprojekten, da liegt meine Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit.“³⁶⁵

Rückblickend zieht der Japaner eine durchwegs positive Bilanz. Selten habe er eine so grosse Akzeptanz gegenüber seinen Werken erlebt. Zug ist die Stadt, in welcher keine seiner Arbeiten mit Graffiti beschmiert oder gar zerstört wurde.

³⁶³ Der Kawamatasteg – Wahrzeichen des Schulhauses Sternmatt 2. Siehe dazu auf: <http://mitglied.lycos.de/kingspeed/studies1.html> (06.07.2010).

³⁶⁴ Der Kawamatasteg auf: <http://mitglied.lycos.de/kingspeed/studies1.html> (06.07.2010).

³⁶⁵ Kawamata 2000. S. 137.

9.2. Achermann: Stimmen aus Zug

Die Kommentare seitens der Medien zum Projekt von Achermann erfolgten mehrheitlich im Vorfeld der Diapräsentation, also bereits im Frühling 2003, als die Kuben aufgestellt wurden. Es waren die lokalen Zeitungen, die sich für diese künstlerische Arbeit interessierten. Die Zugerpresse betitelte ihren Bericht mit „Bewegte Blicke auf die Lorzenebene“.³⁶⁶ Die Neue Zuger Zeitung schrieb über Achermanns Kuben als einer „Kunst, die an sensible Ränder geht“.³⁶⁷ Die Zeitungen waren sich einig, die „Observatorien“ in der Lorzenebene sollten ein spannendes Projekt werden. Über die Schwierigkeiten des Zustandekommens dieser Arbeit waren alle Medienerstattende informiert. Beim Projekt von Achermann ging es denn auch nicht mehr nur um künstlerische Qualitäten, sondern um Baubewilligungen, Nutzungen und Zonenpläne.

„Da ist bei Amtsstellen und Grundeigentümern Überzeugungsarbeit zu leisten für eine Sache, an deren unmittelbaren Nutzen nur schwer zu glauben ist.“³⁶⁸

Die Reaktionen in der Bevölkerung auf Achermanns Arbeiten waren um einiges grösser als die Stimmen in den Medien. Durch die Diashow rückte der Kubus wieder ins Zentrum des Interesses. Die Anwohner hatten abermals Gelegenheit ihrer Wut gegen den Siedlungsbau freien Lauf zu lassen. Das umstrittene Bauvorhaben spaltete die Bewohner Zugs in Gegner und Befürworter der neuen Überbauung. Der enorme Einschnitt in die Lorzenebene führte zu spannungsreichen Auseinandersetzungen.

Achermann stellte seine Holzkuben als „Observatorien“ unvoreingenommen in die Ebene. Er gehörte zu keiner Interessensgemeinschaft. Mit seiner Arbeit fungierte der Künstler als neutraler Beobachter. Dadurch erzeugte er eine Plattform für Diskussionen rund um seine Kunst und vor allem auch um den Streit über den Siedlungsbau.³⁶⁹ Die meisten Leute, die am Container vorbeigingen, beklagten sich denn auch zuallererst über die „schändliche“ Hertisiedlung.

³⁶⁶ Serrano 2003, S. 18.

³⁶⁷ Oberholzer 2003, S. 40.

³⁶⁸ Oberholzer 2003, S. 40.

³⁶⁹ Die Stimmen aus der Bevölkerung wurden von den Mitarbeiterinnen im Container schriftlich festgehalten.

„Das ist ja eine Katastrophe diese neue Überbauung. Auch in Baar wollte man eine neue Strasse über dem Grundwasser bauen, einfach unmöglich. Die Holzkuben gefallen mir viel besser als die Kuben (Hertiüberbauung) hier vorne.“³⁷⁰

„Ich habe geweint, als man mit der Überbauung begonnen hat.“³⁷¹

Zwischen zehn bis zwanzig Besucher pro Tag schauten in den Container hinein. Die Schlussbilanz zeigte, dass insgesamt 135 Personen der Diapräsentation beigewohnt haben, der grösste Teil davon waren ältere Ehepaare. Die jungen Leute zeigten weniger Interesse am Kunstprojekt. Die sozialen Unterschiede der Besucherinnen und Besucher konnten verschiedener nicht sein: Bauern, Leute von der Baubranche, Schreiner, Architekten oder Wochenendausflügler besuchten das *Kunsthause Zug mobil*. Die Stimmen zu den Kuben fielen äusserst unterschiedlich aus. Ein Schreiner interessierte sich besonders für das Material der Kuben, wobei er stur und fest behauptete, dass diese nicht aus Fichtenholz, sondern aus Lärchenholz seien. Der Architekt hingegen beschäftigte sich mit der Ausmessung des Containers und bewunderte die Deckenbeleuchtung. Unter den Bauern bildeten sich zwei unterschiedliche Lager. Entweder waren sie radikal für oder gegen die Holzobjekte. Die Jungbauern waren begeistert von den Kuben und wünschten sich sogar, dass diese für immer an ihren Standorten stehen blieben. Die Alten hingegen riefen aus:

„Verbrennen sollte man diese Holzgerüste. Wem nützen die denn schon.“³⁷²

Jede Interessensgruppe versuchte mit ihrer Argumentation den Innerschweizer Künstler auf seine Seite zu gewinnen.

Die grosse Mehrheit, die einem Besuch im Container nicht abgeneigt war – die Sportler, die vorbei joggt hatten beispielsweise keine Zeit – fand die Idee von Achermann sehr interessant. Die Fotografien wurden als „schön“ empfunden. Sie würden einem zeigen „wie man die Lorzenebene in Erinnerung behalten konnte“.³⁷³

Wurden die Besucher nach ihrem ersten Eindruck gefragt, antworteten die meisten, sie wüssten nicht was die Holzobjekte überhaupt bedeuten sollen. Dies bezeugen verschiedene Äusserungen.

³⁷⁰ Älteres Ehepaar am 3.4.2004.

³⁷¹ Junger Mann am 2.5.2004.

³⁷² Stimmen aus Zug, 2004.

³⁷³ ältere Dame am 25.4.2004.

„Man weiss nicht recht ob die Kuben aus der Baustelle kommen.“³⁷⁴

„Ich habe zuerst gedacht die Kuben wären ein neuer Spielplatz für die Kinder zum Klettern.“³⁷⁵

„Wäre schön, wenn man in den Kuben picknicken könnte. Schade haben die Holzobjekte keine Dächer.“³⁷⁶

„Die Kuben sehen aus wie Jägerhäuschen.“³⁷⁷

„Viele Anwohner verstanden den Sinn der Holzkuben in der Lorzenebene erst, nachdem sie die Diashow gesehen haben.“³⁷⁸

„Die Dias haben das Rätsel über die Kuben endlich aufgelöst.“³⁷⁹

Sobald die Bevölkerung die Kunstwerke einordnen konnte, sei dies dank der Diapräsentation oder dank den aufklärenden Zeitungsartikeln, stieg das Verständnis für die Standortwahl der Holzobjekte. Für einen Teil des Publikum waren die externen Hinweise essentiell. Einmal aufgeklärt, stellten sich einige Leute aus der Bevölkerung unweigerlich die Frage, ob denn die Kunst in der Sache „Überbauung“ überhaupt etwas bewegen konnte.

„Obwohl wir in einer Demokratie leben wird die Kunst gegen den Bauboom nichts ausrichten können. Diese Politiker machen sowieso was sie wollen, da bringt auch die Kunst nichts. Vor dreissig Jahren war es hier jedenfalls noch wunderschön.“³⁸⁰

Die Antworten waren eher ernüchternd. Die geplanten Siedlungen konnten nicht mehr rückgängig gemacht werden. Auch Achermanns Kuben konnten daran nichts mehr ändern.

Der gewünschte Dialog mit der Öffentlichkeit ist Achermann mit dieser Arbeit gelungen – nicht zuletzt dank der alternativen Ausstellungsform *Kunsthaus Zug mobil*. Tappten viele Besucher beim Anblick der Kuben zunächst im Dunkeln, lüftete die Ausstellung im Container das Geheimnis um die hölzernen Objekte. Mit den Holzkuben mischte sich Achermann unvoreingenommen in einen Prozess ein und löste bei den

³⁷⁴ Junges Paar, am 2.5.2004.

³⁷⁵ Mutter, ca. 50, am 2.5.2004.

³⁷⁶ Frau mit zwei Kindern, ca. 40, am 17.4.2004.

³⁷⁷ Ehepaar, ca. 50, am 2.5.2004.

³⁷⁸ Ehepaar, ca. 50, am 2.5.2004.

³⁷⁹ Ehepaar, ca. 50, am 2.5.2004.

³⁸⁰ Mann, ca. 60, am 16.4.2004.

Menschen unterschiedliche Reaktionen aus. Dem Künstler gelang es einen Freiraum zu schaffen, worin Platz war für anregende Diskussionen. Seinen künstlerischen Verdienst sah er denn auch darin, dass er einen offenen Raum, eine neutrale Plattform erzeugte, in der verschiedenste Meinungen geäußert werden konnten. Insgesamt kann das langjährige Projekt als gelungene künstlerische Aktion betrachtet werden, bei der die unmittelbar Betroffenen der neuen Siedlungspolitik ihrem Unmut oder ihrer Begeisterung freien Lauf geben konnten.

10. Kawamata und Achermann – eine Schlussbetrachtung

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung standen zwei Künstler im Mittelpunkt meiner Beobachtung – Tadashi Kawamata und Jo Achermann. Beide haben sich über eine längere Zeitspanne hinweg mit der Stadt Zug auseinandergesetzt. Ich bin von der Frage ausgegangen, was der Japaner und der Innerschweizer mit ihren prozessorientierten künstlerischen Arbeiten in der Bevölkerung auslösen. Im Zusammenhang mit dieser Fragestellung habe ich die These aufgestellt, dass sie einen Beitrag zum Diskurs über die städtebauliche Veränderung Zugs liefern können. Ihre Kunst soll die Menschen dazu auffordern, sich mit ihrem Wohn- und Lebensraum intensiver auseinanderzusetzen.

Sowohl Kawamata als auch Achermann befassten sich innerhalb des *Work in progress* mit der Stadt und ihrer Umgebung. Die „Zwischenstadt“, wie Thomas Sieverts sie nennt, ist seit geraumer Zeit starken städtebaulichen Veränderungen unterworfen. Diesen Umstand nahm Jo Achermann zum Anlass seine Holzkuben an den Ort des Geschehens, in die Lorzenebene, zu stellen. Seine „Observatorien“ standen im Brennpunkt politischer und baurechtlicher Interessen. Landbesitzer, Bewohner und Spaziergänger kamen nicht darum herum, sich mit den Arbeiten Achermanns auseinanderzusetzen. Als stille Beobachter und Zuhörer standen die Kuben in der vom Wandel geprägten Landschaft da. Die einen störten sich per se an den Kuben, die anderen aber realisierten, dass es um weit mehr ging als um blosse Holzobjekte. Leute mokierten sich über politische Entscheide, über die rasende Verstädterung und die damit verbundene Zerstörung ihres Naherholungsraumes. Mit diesen Reaktionen hat Achermann genau das bewirkt, was ihm bei der Planung dieses grossangelegten, temporären Projektes vorschwebte. Die Kuben sollten Problemstellen aufdecken und die Menschen zum Nachdenken über den rasanten Urbanisierungsprozess auffordern.

Im Unterschied zu Achermann ging Kawamata bei der Aufdeckung von Schwachstellen viel subtiler vor. Er beobachtete die Menschen und versuchte ihre Gewohnheiten und Befindlichkeiten herauszuspüren. Ihn interessierte der direkte Kontakt mit den Leuten. Der Künstler stellte sich vor, wie die Menschen auf dem Landsgemeindeplatz auf seinen „Wooden Circle Benches“ sitzen oder wie die „Huts and Walls at Strandbad“ im Sommer als Schattengeber ihren Dienst leisten. Mit kleinen Veränderungen wollte

Kawamata in den Zuger Alltag eingreifen – Gewohntes hervorheben und neu betonen. Trotz dieser kleinen Eingriffe in die Stadt löste der Künstler Diskussionen bei Behördevertretern, beim Kunsthaus Direktor und bei der Bevölkerung aus. Offene Gespräche wurden geführt, Sitzungen abgehalten – alles in allem fand ein reger Austausch unterschiedlicher Interessensgruppen statt. Verschiedene Menschen liessen sich auf eine Zusammenarbeit mit einem Künstler aus einem fremden Kulturkreis ein, deren Ausgang niemand vorhersehen konnte. Das Erzeugnis dieser gegenseitigen Auseinandersetzung waren Wege, Stege und Sitzgelegenheiten, welche die Leute für sich in Anspruch nehmen konnten. Während vier Jahren ermöglichte der Japaner der Bevölkerung sich mit ihm zusammen über das Aussehen ihrer Stadt zu unterhalten und über Fehlleistungen zu sprechen. Mittels kleiner Veränderungen versuchte der Künstler alte Gewohnheiten zu durchbrechen. Mit Kawamata, einem international bekannten Künstler, haben die Menschen in Zug die Möglichkeit erhalten, sich auf eine andere, vielleicht spitzfindigere Art und Weise in den Diskurs des Städtebaus einzubringen.

Die Arbeiten von Kawamata und Achermann schafften die Produktion eines sozialen Handlungsraumes unter Einbezug des Publikums. Der Betrachter wurde zum wichtigen Gegenstand ihrer Arbeiten im urbanen Raum. Erst Dank der Kunst als Plattform für Begegnungen und Gespräche, wurde ein Dialog zwischen Künstler und Rezipient möglich. Dieser Austausch wiederum warf in der Bevölkerung Fragen auf: Wie soll das Erscheinungsbild ihrer Stadt aussehen? Wie geht man mit der Verstädterung einer Landschaft um? Oder ganz allgemein gefragt, wie steht es um die Beziehung zwischen einer Stadt und ihrer Kunst? Diese Fragen beschäftigen Menschen auch in anderen Städten dieser Welt. Die beiden Arbeiten können demnach, trotz ihrer regionalen Verortung, als „globale Werke“ betrachtet werden – mit dem Anspruch in urban und sozial spannungsgeladenen Räumen zu stehen.

Anknüpfend an die zweite Behauptung, wonach die beiden Arbeiten, kunsthistorisch betrachtet, in der Tradition der raumbezogenen Kunst der 60er Jahre zu verorten sind, versuchte ich in der vorliegenden Arbeit die Geschichte der raumbezogenen Kunst nachzuzeichnen. Werden die beiden Arbeiten unter diesem Aspekt untersucht, zeigt sich Folgendes: Es handelt sich bei beiden Projekten um ortsbezogene Raumplastiken. Sie erlangen erst an ihrem auserwählten Ort ihre gewünschte Aufmerksamkeit.

Während Kawamatas Holzgerüste an mehr oder weniger stark frequentierten Orten, wie dem Schulhaus Sternmatt oder dem Landsgemeindeplatz stehen, gehen Achermanns Kuben an die Randzonen der Stadt. Mit dem Aufstellen der Skulpturen an genau diesen Plätzen erlangen die Orte eine neue Bedeutung. Und umgekehrt werden die Kunstwerke erst im Kontext dieser ausgewählten Umgebung überhaupt als solche wahrgenommen. Als Fremdkörper in der Landschaft ermöglichen die Holzinstallationen dem Publikum die gewohnte Umgebung neu zu betrachten.

Beide Kunstobjekte stehen ausserhalb der Institution, im öffentlichen Raum. Eine Flucht vor dem Museum, was folglich eine Art von Institutionskritik wäre, kann aber weder bei Kawamata noch bei Achermann beobachtet werden. Die Tatsache, dass der Kunsthaut Direktor eine gewisse Regie im künstlerischen Prozess übernommen hat, unterscheidet die beiden Projekte von den institutionskritischen Arbeiten der Künstler und Künstlerinnen der 70er und 80er Jahre. Vermied es beispielsweise Martha Rosler über mehrere Jahre hinweg in Museen und Galerien auszustellen, um statt dessen den direkten Weg auch zum nicht-privilegierten Publikum zu suchen, sieht es bei den Arbeiten von Achermann und Kawamata in Zug anders aus. Die Reinstitutionalisierung der Kunst im öffentlichen Raum wird hier offenkundig – zwar bewegen sich die Künstler ausserhalb der Museumsmauern, doch werden sie während dem Arbeitsprozess von der Institution begleitet. Dieses Phänomen des Mitgestaltenwollens seitens der Ausstellungsmacher ist in den letzten Jahren immer häufiger zu beobachten.³⁸¹ Der junge Schweizer Künstler Urs Fischer beispielsweise wurde im Sommer 2004 beauftragt den prestigereichen Bührle-Saal des Kunsthautes Zürich zu gestalten – wobei er anlässlich einer Hommage an Gordon Matta-Clark Löcher aus den Wänden heraussägte.³⁸² Was bei Matta-Clark noch als Provokation betrachtet wurde, wird heute von der Museumsleitung geradezu gefordert. Die Institution nimmt die ehemals provokative Seite der Kunst für sich in Anspruch und spielt diese bewusst aus. Durch diese Vereinnahmung wird der Kunst ihr kritisches und provokatives Potential gebrochen. Die vom Künstler intendierte schockierende Wirkung bleibt aus. Anders als bei Künstlern, die aus den Mauern herausgebrochen sind um sich vom Museum vollends loszulösen, verlassen Kawamata und Achermann

³⁸¹ Für dieses Phänomen hat sich auch der Begriff „Curating“ eingebürgert, siehe dazu: Bismarck 2002, S. 56-59.

³⁸² Urs Fischer, „Kir Royal“, 9. Juli - 26. September 2004, Kunsthaut Zürich.

den Innenraum zwar, jedoch auf Gutheissen des Direktors. Das Bedürfnis sich den institutionellen Räumen fern zu halten, spielte hier keine Rolle mehr. Der öffentliche Raum wird nicht zum Zweck der Museums- oder Institutionskritik verwendet. Zwar folgen die beiden Künstler auf unterschiedliche Art und Weise der Tradition der sozialkritischen Kunst seit den 60er Jahre. Anders aber als ihre Vorgänger operieren sie mit dem Wissen, dass sie innerhalb des Kunstsystems handeln und dieses als Partner zu verstehen haben. Sie gehen mit ihren Kunstwerken direkt an die Öffentlichkeit mit dem Bewusstsein selber im Kunstsystem verhaftet zu sein.

Als dritten Punkt versuchte ich zu zeigen, wie das Museum in Zug – dank ihrer neuartigen Plattform, dem *Kunsthaus Zug mobil* – es fertigbrachte, die Bevölkerung stärker an das Museum zu binden. Die Kunst im öffentlichen, speziell im urbanen Raum, hat die Möglichkeit ihre Botschaft an eine Zielgruppe zu richten, die sie nicht innerhalb der ihr traditionell zugewiesenen Räume vermitteln kann. Dieses Unterfangen Leute mit Kunst zu konfrontieren, die sich mit diesem System wenig bis gar nicht auseinandersetzen, führt dazu, dass die Kunstobjekte ein Spannungsfeld schaffen zwischen Akzeptanz und Aversion. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es Achermann und Kawamata gelungen ist, in einen Dialog mit der Bevölkerung zu treten und so Ängste und Ablehnungen gegenüber Kunstwerken abzubauen. Das *Kunsthaus Zug mobil* spielte dabei eine wichtige Vermittlerrolle. Der Container stellte der Kunst einen geschützten Raum zur Verfügung und zeigte, wie sie sich, weit weg von den musealen Räumen, auch präsentieren kann. Um abschliessend Haldemanns Worte zu brauchen, wurde die „Stadt zum sozialen Museum der Gegenwartskunst“³⁸³.

Bei den Holzkuben von Achermann war diese Vermittlerfunktion des mobilen Ausstellungsraumes sehr gut sichtbar. Die Kuben standen ein Jahr lang in der Lorzenebene ohne irgendeinen Verweis zum Kunsthaus Zug herzustellen. Nirgends waren Schilder mit Künstlernamen und Bezeichnung des Kunstobjektes zu sehen. Die Besucher und Besucherinnen bekundeten zunächst Mühe die Holzobjekte zu verstehen und einzuordnen. In einer zweiten Phase klärte das *Kunsthaus Zug mobil* durch die Diapräsentation das Rätsel der Kuben auf. Der Ausstellungsraum, in der Form eines fahrenden Containers, hat es verstanden, eine Verbindung zwischen „Nicht-Orten“ und

³⁸³ Haldemann 2006, S. 194.

Museum herzustellen. Dank dieser Vermittlerrolle konnten die Holzobjekte einer Institution und demzufolge auch einem Künstler zugeordnet werden.

Die Werkanalyse der beiden Arbeiten in Zug hat hinsichtlich der formalen Strukturen einige Parallelen aufgezeigt. Das serielle Arbeiten mit Holz ist sowohl für den Japaner als auch für den Innerschweizer ein wichtiger Aspekt in der künstlerischen Tätigkeit. Das bei beiden unbehandelte, quasi rohe Material, das auf der ganzen Welt zu finden ist, erinnert beide Künstler an ihre Heimat – egal wo sie sich gerade befinden. Auch die Vergänglichkeit des Materials spielt in ihrem Arbeitsprozess eine wesentliche Rolle. Die Verwitterung des Holzes, der langsame Veränderungsprozess des Materials gehört ebenso dazu, wie das Abbauen beziehungsweise Zerstören einer Arbeit. Für Achermann stellt dies auch heute noch jedesmal einen schmerzlichen Prozess dar. Kawamata, der in der Vergangenheit sehr viele seiner Arbeiten eigenhändig abgerissen hat, schafft in Zug hingegen Objekte, die auch heute noch das Stadtbild prägen – ein Novum für den Künstler. Die Tatsache, dass ihre Werke, aufgrund ihrer einfachen Beschaffenheit vom Publikum betreten und mit allen Sinnen erfasst werden können, lässt ebenfalls einen formal-ästhetischen Vergleich zu – beides sind begehbare Skulpturen, die erst durch die Interaktion mit dem Menschen zum Kunstwerk erhoben werden. Achermann hat seine Formsprache in der Tradition der Minimal Art gefunden. Weisen Kawamatas Frühwerke eher expressionistische Züge auf, sind seine Arbeiten in Zug viel stiller. Holzlatte um Holzlatte baut er seine Sitzgelegenheiten und Wege auf repetitive Art und Weise auf – fast schon minimalistisch, ist man versucht zu sagen.

Mit dieser Arbeit konnte gezeigt werden, wie zwei Künstler aus unterschiedlichen Kulturkreisen auf Einladung des Kunsthause Direktors sich mit der Stadt Zug und ihrer Umgebung auseinandersetzen und wie es ihnen dank des langjährigen Arbeitsprozesses gelungen ist, mit der heimischen Bevölkerung in einen Dialog zu treten. Beide konnten davon berichten, wie sie bei den Menschen Gefühle und Emotionen ausgelöst haben. Um beim Publikum nachhaltig eine Wirkung zu hinterlassen, kann es von Vorteil sein, wenn Künstler sich während dem Prozess der Kunstgenese mit den Leuten vor Ort auseinandersetzen. Diese besondere Art der Entstehungsphase, wie sie die beiden Projekte in Zug markierten, trug im Endeffekt dazu bei, dass sich auch das Kunsthause viel enger mit der Öffentlichkeit verwoben hat.

Anhang

Biographie Tadashi Kawamata (1953)

1953	Geboren in Mikasa, Hokkaido, Japan
1979-84	Studium an der Tokyo Geijutsu Daigaku (Tokyo National University of Fine Arts and Music)
1982	Biennale in Venedig, Japanischer Pavillon
seit 1986	Tadashi Kawamata arbeitet mit dem Fotografen Leo van der Kleij (geb.1954) zusammen, der die Arbeit von Kawamata fotografisch begleitet
1987	documenta 8, Kassel: „Destroyed Church“
1992	documenta 9, Kassel: „People’s Garden“
1996-1999	Work in Progress in Zug
1997	Skulpturprojekte Münster
seit 1999	Professor für „Inter Media Art course“, an der Tokyo Geijutsu Daigaku Kawamata lebt und arbeitet in Tokyo und an verschiedenen Orte auf der ganzen Welt.

Ausgewählte Einzelarbeiten seit 1988

2010	<ul style="list-style-type: none">- Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen- Carton Workshop, Centre Pompidou, Musée National d’Art Moderne, Paris
2009	<ul style="list-style-type: none">- Berliner Baumhäuser, Haus der Kulturen der Welt, Berlin- Donjon de Vez, Vez
2008	<ul style="list-style-type: none">- Gandamaison, La Maréchalerie, Centre d’Art Contemporain, Versailles- Tree huts, Galerie Kamel Mennour, Paris- walkway, MOT Museum of Contemporary Art, Tokyo
2007	<ul style="list-style-type: none">- Mulier Mulier Gallery, Knokke-Heist
2005	<ul style="list-style-type: none">- Le Creux de l’enfer, centre d’art contemporain, Thiers
2004	<ul style="list-style-type: none">- Wooden Terrace Beach. Process and Documents, Museum Tinguely, Basel
2003	<ul style="list-style-type: none">- Bridge and Archives, Photos von Leo van der Kleij, Museum Schloss

Moyland, Bedburg-Hau

- 2002 - Ideas for Projects, Annely Juda Fine Art, London
- 2001 - Daily News, Art Tower Mito ATM, Mito
- Projects and instalation 1979-2002, CSW Centrum Sztuki Wspolczesnej / Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw
- Boston Project, Part 1, Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge, MA
- 2000 - Middelheim Museum, Antwerp
- 1998 - Les chaises de traverse, Centre d'art contemporain la Synagogue de Delme, Delme
- Artpace, San Antonio, San Antonio, TX
- Im Zwischenraum, Kunsthaus Zug, Zug
- 1997 - relocation, Serpentine Gallery, London
- 1996- 1999 - Work in Progress in Zug, Kunsthaus Zug, Zug
- 1995 - Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen
- 1988 - From Destruction to Construction, Storefront for Art and Architecture, New York City, NY

Ausgewählte Gruppenarbeiten seit 1987

- 2010 - Edition 5 Erstfeld, Haus für Kunst Uri, Altdorf
- Emscher Kunst 2010, Emscher Kunst, Essen
- Nouveaux Commanditaires en France, Galerie für Zeitgenössische Kunst - GfZK, Leipzig
- 2009 - Contemporary art is just easy as pie, Art Tower Mito ATM, Mito
- 4. Echigo-Tsumari Art Triennial 2009, Echigo-Tsumari Art Triennial, Niigata-ken
- Biennale internationale d'art contemporain de Melle 2009, Biennale internationale d'art contemporain de Melle, Melle
- Estuaire 2009, Estuaire, Nante, Saint Nazaire, Nantes
- 2008 - feelgood things, curated by guillaume bijl, Mulier Mulier Gallery, Knokke-Heist
- 10 sorings in the fall, Galerie Kamel Mennour, Paris
- Japan: Tracing this world, Mulier Mulier Gallery, Knokke-Heist
- guess who's coming, Mirta Demare, Rotterdam
- 2007 - La città che sale, ARCOS, Museo di Arte Contemporanea del Sannio,

- Benevento
- l'Emprise du Lieu, Expérience Pommery # 4, Domaine Pommery, Reims
- 2006
- 20 Art Works in this 20 years, Museum of Contemporary Art, Sapporo, Sapporo, Hokkaido
 - Shift. Im Spiegel der Verunsicherung, Galerie Grita Insam, Vienna
 - 3. Echigo-Tsumari Art Triennial 2006, Echigo-Tsumari Art Triennial, Niigata-ken
 - Projekt Sammlung. Projekt Museum, Kunsthau Zug, Zug
 - Nouvelles Collections, Kunsthau CentrePasquArt, Centre d'Art, Biel/Bienne
- 2005
- Sous les ponts, le long de la rivière II, Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, Luxembourg
 - Chikaku, Camera Austria, Graz
 - Chikaku, Kunsthau Graz, Graz
- 2003
- Happiness, A Survival Guide for Art and Life, Mori Art Museum, Tokyo
 - 2. Echigo-Tsumari Art Triennial 2003, Echigo-Tsumari Art Triennial, Niigata-ken
 - II Bienal de Valencia, La Ciudad Ideal, Bienal de Valencia, Valencia
- 2002
- 4th Shanghai Biennale, Urban Creation, Shanghai Biennale, Shanghai
 - Twelve Japanese Artists from the Venice Biennale 1952-2001, Art Tower Mito ATM, Mito
 - Busan Biennale 2002, The Busan Biennale, Busan
- 2001
- Vision, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota Aichi
- 2000
- Idées de paysage, paysages d'idées, Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal, QC
 - as it is, Ikon Gallery, Birmingham
 - Around 1984 , A Look at Art in the Eighties, P.S.1 Contemporary Art Center, New York City, NY
- 1999
- 1. Skulptur-Biennale 1999, Skulptur Biennale Münsterland, Warendorf
- 1998
- Biennale of Sydney 1998, Biennale of Sydney, Sydney, NSW
- 1997
- Skulptur. Projekte in Münster 1997, Skulptur Projekte Münster, Münster
- 1996
- Die Schrift des Raumes. Kunst Architektur Kunst, Kunsthalle wien project space karlsplatz, Vienna
 - Miradas (sobre el Museo), Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona

- 1994 - Jedes Haus ein Kunsthaus, Museum für Gestaltung Zürich, Zurich
- 1993 - Inside Out, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato
- 1992 - documenta 9, Documenta, Kassel
- 1989 - Europalia Japan, SMAK Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent
- 1988 - Porkkana, kokoelma: nykytaiteen museon puolesta, Kiasma, Museum of Contemporary Art, Helsinki
- 1987 - 19° Bienal de Sao Paulo - Bienal de Sao Paulo, São Paulo
documenta 8 - Documenta, Kassel

Biographie Jo Achermann (1954)

1954	Geboren am 27. Mai in Buochs, Kanton Nidwalden
1969-76	Käserlehre in Gerzensee mit Abschluss in Thun und Praxis im Beruf
1976-1980	Schule für Gestaltung Luzern mit plastischem Gestalten bei Anton Egloff
1980-1987	Kunstakademie Düsseldorf Bildhauerei bei Prof. Uecker
1983	Stipendium der Kunstakademie Düsseldorf: Atelier in New York
1984	Bernhard-Hoetger-Preis; Aufenthalt in New York
1986	Meisterschüler bei Prof. Uecker; Eidgenössisches Kunststipendium
1987	Eidgenössisches Kunststipendium
1990-93	Lehrauftrag für Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf
seit 1994	Professor für Bildhauerei, Lehrstuhl Plastisches Gestalten an der Brandenburg Technischen Universität (BTU), Cottbus; verheiratet mit Agata Pekacz
1997	Geburt des Sohnes Jan
2002	Gruppenshow: „InnenAussen2“, Kunsthaus Zug
2003-2005	„Horizont-Verflechtung“, Kunsthaus Zug
seit 2004	wohnt und arbeitet in Berlin
2007	„FernNah2“ Fotografie und Video aus Zug seit 1940, Kunsthaus Zug

Ausgewählte Einzelarbeiten seit 1995

2009	- Jo Achermann. Spendhaus: horizontal – vertikal, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, Reutlingen
2006	- Jo Achermann - Heidelberger Kunstverein, Heidelberg
2003	- Jo Achermann - Horizont-Verflechtung - Kunsthaus Zug, Zug
2002	- Kulturraum Schlosshof (Verdichtungen-Holzdrucke), Alpnach - Forum Vebikus (Jo Achermann/Ursula Bachman), Schaffhausen - Kunsthaus Zug (InnenAussen 1+2) mit Jo Achermann/Peter Kamm/Elisabeth Arpagaus, Zug
2001	- Zwischenraum, Raumsulptur, Galerie Marianne Grob, Berlin

- Brandenburgische Kunstsammlungen Cottbus
- 1999 - Galerie 4, Basel
- 1997 - Galerie Annelie Brusten (Treppen-Haus), Wuppertal
- Kunstraum alte EWO-Zentrale Unteraa (Acht Tage/Holzdrucke), Giswil
- Nidwaldner Museum (Salz-Magazin), Stans
- 1995 - Sarnen: Galerie Hofmatt (Innen-Raum)

Ausgewählte Gruppenarbeiten seit 1985

- 2007 - FernNah 2, Fotografie und Video aus Zug seit 1940, Kunsthaus Zug, Zug
- 2002 - InnenAussen 2, Kunsthaus Zug, Zug
- St. Canisius (Taufschale, Ambo und Chorraum-Teilgestaltung), Berlin
- Fachhochschule / Neubau Fachbereich Holzwirtschaft im Foyer des Hörsaals, Eberswalde
- 2001 - Galerie Wengihof, Edition & Verlag M. Wallimann, Druckgrafiken, Bücher, Zürich
- Panorama "Kreuze der Gegenwart Deutung + Vision" La Roche: -exp' au milan – Mateoh "Skulpturen – Bilder – Objekte – Photos", Einsiedeln
- Galerie Annelie Brusten, OBJEKTS Cottbus: Brandenburgische Kunstsammlungen, Wuppertal
- "Das flache Land" Sachseln: Museum Bruder Klaus "Machet den Zun nicht zu eng", Cottbus
- Berlin: Galerie Marianne Grob / ARTFORUM Berlin 2002
- Kunstweg, Alpnachstad Alpnach Dorf
- Kunst- und Kulturverein Alte Schule Baruth e. V. (VOR ORT), Skulptur vor Ort, Baruth/Mark
- 2000 - Galerie Marianne Grob (SCHWARZWEISS VI), Berlin
- 1999 - Galerie 4 "5 Jahre Basel" Künstler aus dem Programm der Galerie, Basel
- Verwaltungsgebäude Hostett "Werkankäufe 1996-1998" Sammlung des Kantons OW, Sarnen
- Reithalle, "ch-edition 4" Kunstmesse für Druckgrafik und multipels, Solothurn
- Kernser Künstlerinnen und Künstler in der Betagtensiedlung "Huwel" Kerns

- 1998
 - Verwaltungsgebäude Hostett (Kunst im Druck – 15 Jahre Druckerei M. Wallimann), Sarnen
 - Reithalle, "ch-edition 3" Kunstmesse für Druckgrafik und multipels, Solothurn
 - Galerie Annelie Brusten "Treppauf" UND "Vision 1978-1998" Treppe und Achteck, zwei signifikante Orte für die Kunst 1978-1998, Wuppertal

- 1997
 - Messezentrum, 2. Kunstausstellung des Landes Brandenburg (100 Kunstwerke), Cottbus
 - Galerie Marianne Grob (SCHWARZWEISS IV), Berlin
 - Galerie Marianne Grob (Schweizer Künstler/innen in Berlin), Berlin
 - Aussen "Turm", Innen "Holzdruck" 1998 Buochs/Schulhaus: "Verzahnung", Stans

- 1996
 - Galerie Hofmatt zeigt Papiersäcke, Sarnen
 - Jahresausstellung der Ob- und Nidwaldner Künstler, Sarnen
 - Museum Bruder Klaus (KinderSichten), Sachseln
 - Galerie Clara Renggli REMARQUE (Innerschweizer Kunstmappe), Zug
 - Altar und Ambo 2001 Vitznau: Chorraumgestaltung, Gurtnellen-Wyler

- 1995
 - Môtiers 1995. Exposition suisse de sculpture, Art Môtiers, Môtiers

- 1985
 - Der Baum in Mythologie Kunstgeschichte und Gegenwartkunst, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg

Literaturverzeichnis

- Achermann** 1997: Jo Achermann Salz-Magazin, Kat. Nidwaldner Museum, Marianne Baltensberger, Regine Helbling (hrsg.), Nidwalden 1997.
- Achermann** 2003: Jo Achermann, Horizontverflechtung, auf:
<http://www.achermann.de/ausstellungen/HV/Intro.html> (05.10.2005).
- Annen** 2000: Was macht die Kunst am Donnerstag?, Anna Margrit Annen (hrsg.), Zürich 2000.
- Anonym** 2002: Zuger Woche, 16. Juni 2002, S. 42.
- Arato** 2004: Valerie Arato, Holzskulptur wird zum Störenfried, Zuger Presse, 6.04.2004, S. 15.
- Bartholomeyczik** 1996: Gesa Bartholomeyczik, Materialkonzepte. Die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960, Frankfurt am Main 1996.
- Baselgia** 1998: Guido Baselgia, Zugstadt. Eine Fotografische Erforschung, Bern 1998.
- Basten** 2005: Ludger Basten, Postmoderner Urbanismus. Gestaltung in der städtischen Peripherie, Münster 2005.
- Bätschmann** 2000: Oskar Bätschmann, Das aktive Museum, in: Tadashi Kawamata. Work in Progress in Zug, 1996-1999, Matthias Haldemann (hrsg.), Kunsthaus Zug, Zug 2000.
- Battcock** 1978: Gregory Battcock, Constructivism and Minimal Art: Some critical, theoretical and aesthetic correlations, New York 1978.
- Belting** 1998: Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998.
- Bendix** 2007: Oliver Bendix Dufner, Verwandt oder Befreundet? – Architekturtheorie und Installationskunst seit den 1970er Jahren, Diss, Zürich 2007.
- Beschluss Behördedelegation** 2001: Beschluss Behördedelegation Lorzenebene vom 13. Juni 2001. Räumliches Entwicklungsprojekt für den Raum Lorzenebene / Städtler Wald.
- Biro** 1999: Yvette Biro, Monumentum at the Ephemeral. Kawamatas contemporary structures, Metz/Delm 1999.
- Bismarck** 2002: Beatrice von 2002, Curating, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Hubertus Butin (hrsg.), Köln 2002, S. 56-59.
- Bourdieu** 1985: Pierre Bourdieu, Sozialer Raum und Klassen. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen, Frankfurt 1985.

- Bourdieu** 1989/1994: Pierre Bourdieu, Sozialer Raum, Symbolischer Raum, in: Jürg Dünne/ Stephan Günzel (hrsg.), 2006: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt 2006.
- Brentini** 2000: Jo Achermann. Holz in Architektur und Kunst, Fabrizio Brentini (hrsg.), Alpnach 2000.
- Brüderlin** 1996: Markus Brüderlin, Nachwort: Die Transformation des White Cube. Wirkung und künstlerisches Umfeld der Essayfolge „In der weissen Zelle“ von Brian O’Doherty, in: Brian O’Doherty, In der weissen Zelle. Inside the White Cube, Berlin 1996.
- Buchert** 1999: Margitta Buchert, Kunst in der Architektur – Spurensuche am Ende des 20. Jahrhunderts, in: Architektur, Struktur, Symbol. Streifzüge durch die Architektur-geschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Maike Kozok (hrsg.), Stuttgart 1999.
- Buchloh** 1987: Benjamin H. Buchloh, Die Konstruktion (der Geschichte der Skulptur), in: Kat. Skulptur Projekte in Münster 1987, Klaus Bussmann/Kasper König (hrsg.), Köln 1987.
- Buchmann** 2002: Sabeth Buchmann, Conceptual Art, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Hubertus Butin (hrsg.), Köln 2002, S. 49-53.
- Bundi** 2004: Annetta Bundi, Die grossen Zentren sind im Vorteil, in: Tagesanzeiger, 14.5.2004, S. 14.
- Buren** 1970: Daniel Buren, Achtung!, in: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Charles Harrison/Paul Wood (hrsg.), Ostfildern-Ruit 2003, S. 1040-1047.
- Busch-Sperveslage** 1999: Antje Busch-Sperveslage, Hausmodelle im ptolemäisch-römischen Ägypten, in: Architektur, Struktur, Symbol. Streifzüge durch die Architekturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Maike Kozok (hrsg.), Stuttgart 1999.
- Butin** 2002: Hubertus Butin, Kunst im öffentlichen Raum, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Hubertus Butin (hrsg.), Köln 2002, S. 149-155.
- Büttner** 1997: Claudia Büttner, Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997.
- Certeau de** 1988: Michel de Certeau, Praktiken im Raum, in: Jürg Dünne/ Stephan Günzel (hrsg.), 2006: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt 2006.
- Cook** 2007: Lynn Cook, Dia: Beacon. Ein ausserordentliches Vermächtnis, in: Mögliche Museen, Barbara Steiner/Charles Esche (hrsg.), Köln 2007.
- Credit Suisse, Economic Reseach** 2009: Swiss Issues Regionen Standortqualität: Welche Region ist die attraktivste?, Credit Suisse Group 2009.

- Develing** 1970: Enno Develing, Skulptur als Ort, (1. Erscheinung, "Sculpture as Place", in: Art and Artists, Vol. 5, No. 8, Nov. 190, S.18-21), in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Gregor Stemmrich (hrsg.), Dresden 1998.
- Diers** 1993: Michael Diers 1993: Ewig und drei Tage. Erkundungen des Ephemeren – zur Einführung, in: Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, Michael Diers (hrsg.), Berlin 1993.
- Dobke** 2003: Dirk Dobke, Dieter Roth. Originale, Hamburg 2002.
- Documenta 6**, Katalog zur documenta 6. Malerei, Plastik/Environment, Performance, Bd. 1, Kassel 1977.
- Documenta 8**, Katalog zur documenta 8 Kassel. Bd. 2, Ostfildern-Ruit 1987.
- Documenta 10**, Katalog zur documenta 10, Ostfildern-Ruit 1997.
- Dünne** 2006: Jürg Dünne, Soziale Räume. Einleitung, in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Jürg Dünne/Stephan Günzel (hrsg.), Frankfurt 2006.
- Dünne/Günzel** 2006: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Jürg Dünne/Stephan Günzel (hrsg.) 2006, Frankfurt 2006.
- Egenter** 1992: Nold Egenter, Architektur-Anthropologie. Forschungsreihe, Lausanne 1992.
- Eisfeld** 1975: Dieter Eisfeld, Kunst in der Stadt. Über den Versuch, Städte durch künstlerische Objekte und Aktionen zu verändern, Stuttgart 1975.
- Esche** 2007: Charles Esche, Eine Erziehungseinrichtung, eine computerisierte Datenbank der Kulturgeschichte, ein Träger für Aktionen, in: Mögliche Museen, Barbara Steiner/Charles Esche (hrsg.), Köln 2007.
- Filarete** 1896: Antonio Averlino Filarete, Traktat über die Baukunst, Wolfgang von Oettingen (hrsg.), Wien 1896.
- Fingerhuth** 1997: Carl Fingerhuth, Die Gestalt der postmodernen Stadt, Zürich 1997.
- Fingerhuth** 2008: Carl Fingerhuth, Über den urbanen Raum zur Konvergenz von Osten und Westen, in: Der Raum der Stadt. Raumtheorien zwischen Architektur, Soziologie, Kunst und Philosophie in Japan und im Westen, Jürgen Krusche (hrsg.), Berlin 2008.
- Foster** 1986: Hal Foster, Die Crux des Minimalismus, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Gregor Stemmrich (hrsg.), Dresden 1998.
- Foucault** 1967/1984: Michel Foucault, Von anderen Räumen, in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Jürg Dünne/ Stephan Günzel (hrsg.), Frankfurt 2006.
- Fürnkäs** 1989: Josef Fürnkäs, Das Ephemere der Geschichte. Louis Aragon und Walter Benjamin, in: Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin, Theoretiker der Moderne, Werkbund-Archiv (hrsg.), Giessen 1990.

- Gamboni** 1998: Dario Gamboni, Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert, Köln 1998.
- Gassner** 1982: Hubertus Gassner, Rodcenko Fotografien, München 1982.
- Grasskamp** 1988: Walter Grasskamp, Invasion aus dem Atelier. Kunst als Störfall, in: Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, Walter Grasskamp (hrsg.), München 2000.
- Grasskamp** 1989: Walter Grasskamp, Wem gehört der öffentliche Raum? Der Aachener Wandmaler, in: Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre, Volker Plagemann (hrsg.), Köln 1989.
- Grasskamp** 1997: Walter Grasskamp, Kunst und Stadt, in: Zeitgenössische Skulptur. Projekte in Münster 1997, Klaus Bussmann/Kasper König/Florian Matzner (hrsg.), Ostfildern-Ruit 1997.
- Groys** 1997: Boris Groys, Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters, Wien 1997.
- Groys** 2001: Boris Groys, Strategien der Repräsentation 4. Repräsentation und Ausnahmezustand, auf: http://groys.hfg-karlsruhe.de/txt/stdrep_151101.pdf (08.08.2010).
- Guerra** 2007: Charles Guerra, Das MACBA – ein unter Widrigkeiten entstandenes Museum, in: Mögliche Museen, Barbara Steiner/Charles Esche (hrsg.), Köln 2007.
- Haldemann** 2002: Matthias Haldemann, InnenAussen – Bericht des Direktors, in: Jahresbericht 2002 des Kunsthause Zug, Zuger Kunstgesellschaft / Kunsthau Zug (hrsg.), Zug 2002.
- Haldemann** 2003: Matthias Haldemann, Hier wie dort – Bericht des Direktors, in: Jahresbericht 2003 des Kunsthause Zug, Zuger Kunstgesellschaft / Kunsthau Zug (hrsg.), Zug 2003.
- Haldemann** 2006: Matthias Haldemann, Das Kunsthau erweitert sich, ohne fett auszusehen. Die Stadt als soziales Museum, Parkett Nr. 76, S. 191-194, Zürich/New York 2006.
- Harrison/Wood** 2003: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Charles Harrison/Paul Wood (hrsg.), Bd. 1 und 2, Ostfildern-Ruit 2003.
- Häussermann/Siebel** 2004: Hartmut Häussermann/Walter Siebel, Stadtsoziologie. Eine Einführung, Frankfurt 2004.
- Heynen** 1987: Julian Heynen, Kunst für den öffentlichen Raum? Öffentlicher Raum für die Kunst?, in: Kunstforum International, Bd. 90, 1987, S. 268-315.
- Jameson** 1986: Fredric Jameson, Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Postmoderne, Zeichen eines kulturellen Wandels, Andreas von Huyssen/Klaus R. Scherpe (hrsg.), Frankfurt/M. 1986, S. 45-102. (Orig: Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, in: New Left Review, 146 Juli/Aug. 1984)

- Jb** 2002: Jahresbericht 2002 des Kunsthauses Zug, hrsg. von der Zuger Kunstgesellschaft und dem Kunsthaus Zug, Zug 2002.
- Jb** 2003: Jahresbericht 2003 des Kunsthauses Zug, hrsg. von der Zuger Kunstgesellschaft und dem Kunsthaus Zug, Zug 2003.
- Judd** 1965: Donald Judd, Spezifische Objekte, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Gregor Stemmrich (hrsg.), Dresden 1998.
- Kabakov** 2004: Ilya Kabakov, Public Art: Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch, Florian Matzner (hrsg.), Ostfildern-Ruit 2004.
- Kaprow** 1967: Allan Kaprow, Introduction, in: Allan Kaprow, Ausstellungskatalog zu Kaprows Einzelausstellung, Pasadena Art Museum, Pasadena 1967.
- Kastner/Wallis** 1998: Land and Environmental Art 1998: Land and Environmental Art, Jeffrey Kastner/Brian Wallis (hrsg.), Hong Kong 1998.
- Kat. Kunst im Stadtbild** 1976: Kunst im Stadtbild. Von „Kunst am Bau“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“, Kat. zur Ausstellung in Bremen vom 8. bis 30. Juni 1976, Sunke Herlyn/Hans-Joachim Manske/Michael Weisser (hrsg.), Bremen 1976.
- Kat. Skulptur Projekte** 1987: Skulptur Projekte in Münster 1987, Klaus Bussmann/Kasper König (hrsg.), Köln 1987.
- Kat. Zeitgenössische Skulptur** 1997: Zeitgenössische Skulptur. Projekte in Münster 1997. Katalog zur Ausstellung, Klaus Bussmann/Kasper König, Florian Matzner (hrsg.) Ostfildern, 1997.
- Kawamata** 1993: Tadashi Kawamata. Projekte Realisationen, Marie-Louise Lienhard (hrsg.), Kat. Helmhaus Zürich 1993.
- Kawamata** 1995: Kawamata, Ferdinand Ulrich (hrsg.), Kat. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Köln 1995.
- Kawamata** 1996: Tadashi Kawamata. Work in Progress in Zug. Proposals, Ostfildern-Ruit 1996.
- Kawamata** 1997: Tadashi Kawamata. Work in Progress in Zug, Workshop Stadt. Gespräche Kawamatas mit Behördevertretern und Privatpersonen, Kunsthaus Zug, März/April 1997.
- Kawamata** 2000: Tadashi Kawamata. Work in Progress in Zug, 1996-1999, Matthias Haldemann (hrsg.), Kunsthaus Zug, Zug 2000.
- Kawamata** 2003: Tadashi Kawamata. Bridge and Archives, Stiftung Museum Schloss Moyland (hrsg.), Nordrhein-Westfalen 2003.
- Kawamata** 2009: Tadashi Kawamata, Tree Huts, Ausstellung im Madison Square Park Conservancy vom 29.09.2008 – 15.02.2009, auf: <https://www.madisonsquarepark.org/Programs/TadashiKawamata.aspx> (28.08.2010).

- Kawamata** 2010: Tadashi Kawamata, Website auf: <http://www.tk-onthetable.com/index.html> (05.09.2010).
- Klotz** 1991: Heinrich Klotz, Von der Urhütte zum Wolkenkratzer. Geschichte der gebauten Umwelt, München 1991.
- Krebs** 2004: Edith Krebs, Wem gehört die Stadt, in: die Wochenzeitung, Nr. 16, 15.4.2004, S. 19-20.
- Krusche** 2008: Jürgen Krusche, Der Raum der Stadt – Einführung, in: Der Raum der Stadt. Raumtheorien zwischen Architektur, Soziologie, Kunst und Philosophie in Japan und im Westen, Jürgen Krusche (hrsg.), Berlin 2008.
- Krystof** 2002: Doris Krystof, Ortsspezifität, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Hubertus Butin (hrsg.), Köln 2002, S. 231-236.
- Kunsthau Zug** 2010: auf <http://www.kunsthauzug.ch/> (28.08.2010)
- LdK** 1992: Lexikon der Kunst, Harald Olbrich (hrsg.), Bd. IV, Leipzig 1992.
- LdK** 1993: Lexikon der Kunst, Harald Olbrich (hrsg.), Bd. V, Leipzig 1993.
- Le Corbusier** 1982: Le Corbusier. Early Buildings and Projects, 1912-1923, H. Allen Brooks (hrsg.), New York, London, Fondation Le Corbusier 1982.
- Lefebvre** 1974: Henri Lefebvre, Die Produktion des Raums, in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Jürg Dünne/Stephan Günzel (hrsg.), Frankfurt 2006.
- Lefebvre** 1990: Henri Lefebvre, Die Revolution der Städte, Frankfurt am Main 1990.
- LeWitt** 1966: Sol LeWitt, Sol LeWitt, Der Kubus, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, von Gregor Stemmrich (hrsg.), Dresden 1998.
- LeWitt** 1966: Sol LeWitt, Sol LeWitt, Serial Project No.1 (ABCD), in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Gregor Stemmrich (hrsg.), Dresden 1998.
- LeWitt** 2000: Sol LeWitt. A retrospective. Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, San Francisco, hrsg. von Gary Garrels, San Francisco 2000.
- Lex. Innerschweizer Kunst** 1998: Dokumentation der aktuellen Innerschweizer Kunst, Gesellschaft Schweizerischer MalerInnen, BildhauerInnen und ArchitektInnen, GSMBA, Sektion Innerschweiz (hrsg.), Kunstmuseum Luzern 1998.
- Lex. Kunst des 20. Jahrhunderts** 2000: Kunst des 20. Jahrhunderts, Teil I, Ingo F. Walther (hrsg.), Köln 2000.
- Lex. Wörterbuch der Kunst** 1995: Wörterbuch der Kunst, Johannes Jahn/Wolfgang Haubenreisser (hrsg.), Stuttgart 1995.
- Löw** 2001: Martina Löw, Raumsoziologie, Frankfurt 2001.
- Löw** 2008: Martina Löw, Von der Substanz zur Relation. Soziologische Reflexionen zu Raum, in: Der Raum der Stadt. Raumtheorien zwischen Architektur, Soziologie,

- Kunst und Philosophie in Japan und im Westen, Jürgen Krusche (hrsg.), Berlin 2008.
- Mack** 2001: Gerhard Mack, Zwischen Projekt und Sammlung, auf: <http://www.kunsthausezug.ch/gfx/sammlungbilder/2010/ZugerNeujahrsblatt2001.pdf>
- Matzner** 2000: Florian Matzner, Erwünschte Monumente, in: Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, Walter Grasskamp (hrsg.), München 2000.
- Matzner** 2004: Public Art: Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch, Florian Matzner (hrsg.), Ostfildern-Ruit 2004.
- Meinhardt** 2002: Johannes Meinhardt, Institutionskritik, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Hubertus Butin (hrsg.), Köln 2002, S. 126-130.
- Merleau-Ponty** 1966: Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966.
- Miles** 2000: Marcolom Miles, Art, Space and the City. Public art and urban futures, New York 2000.
- Mittig** 1993: Hans-Ernst Mittig, Dauerhaftigkeit, einst Denkmalargument, in: Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, Michael Diers (hrsg.), Berlin 1993.
- Möntmann** 2002: Nina Möntmann, Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Grenn, Köln 2002.
- Möntmann/Richter** 2004: Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur, Nina Möntmann/Dorothee Richter (hrsg.), Bremen 2004.
- Morris** 1966/67: Robert Morris, Anmerkungen über die Skulptur, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Gregor Stemmerich (hrsg.), Dresden 1998.
- Müller** 1998: Ute Müller, Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert, Aachen 1998.
- Norberg-Schulz** 1982: Christian Norberg-Schulz, Genius Loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst, Stuttgart 1982.
- Nussbaummüller** 2000: Winfried Nussbaummüller, Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt, Frankfurt am Main 2000.
- O'Doherty** 1996: Brian O'Doherty, In der weissen Zelle. Inside the White Cube, Berlin 1996.
- Oberholzer** 2003: Niklaus Oberholzer, Jo Achermanns Skulpturen in der Lorzenebene. Die Kunst geht an die sensiblen Ränder, In: Neue Zuger Zeitung 26.04.2003, S. 40.
- PBG** 1998: Planungs- und Baugesetz des Kantons Zug, 1998.

- Rollig** 2002: Stella Rolling/Eva Sturm, Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien 2002.
- Romain** 1989: Lothar Romain, Die Herausforderung der Moderne im öffentlichen Raum, in: Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre, Volker Plagemann (hrsg.), Köln 1989.
- Römer** 2002: Stefan Römer, Urbanismuskritik als künstlerische Praxis, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Hubertus Butin (hrsg.), Köln 2002, S. 291-295.
- Roodenburg-Schaad** 2007: Caroline Roodenburg-Schaad, Das Museum von heute, in: Mögliche Museen, Barbara Steiner/Charles Esche (hrsg.), Köln 2007.
- Rose** 1965: Barbara Rose, ABC Art, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Gregor Stemmrich (hrsg.), Dresden 1998.
- Schmidt** 2007: Thorsten Schmidt, Für die Kunst, für Mönchengladbach, in: Mögliche Museen, Barbara Steiner/Charles Esche (hrsg.), Köln 2007.
- Schneckenburger** 1977 a: Manfred Schneckenburger, Schwerpunkt der Ausstellung und Unterschiede zur d5, in: Kunstforum International, Bd. 21, 1977, S. 37-65.
- Schneckenburger** 1977 b: Manfred Schneckenburger, Kurze Thesen zur Plastik der 70er Jahre, in: Kat. Documenta 6, Bd. 1, S. 148/149, Kassel 1977.
- Schneckenburger** 1979: Manfred Schneckenburger, Plastik als Handlungsform, in: Kunstforum International, Bd. 34, 1979, S.20-115.
- Schneckenburger** 1994: Manfred Schneckenburger, Aushäusig. Kunst für öffentliche Räume. Regensburg 1994.
- Schneede** 2001: Uwe M. Schneede, Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von der Avantgarden bis zur Gegenwart, München 2001.
- Schulz** 2008: Evelyn Schulz, Die ‚Renaissance der Stadt‘ und die Wiederentdeckung der Hintergassen – Aspekte der Literatur und Kultur des Flanierens in Japan, in: Der Raum der Stadt. Raumtheorien zwischen Architektur, Soziologie, Kunst und Philosophie in Japan und im Westen, Jürgen Krusche (hrsg.), Berlin 2008.
- Serra** 1987: Richard Serra, Ernst-Gerhard Güse (hrsg.), Bochum 1987.
- Serra** 1990: Richard Serra, Richard Serra. Schriften, Interviews 1970-1989, Ausgabe der Texte anlässlich der Ausstellung ‚The Hours of The Day‘ im Kunsthaus Zürich, 9.3.-29.4.1990, Harald Szeemann (hrsg.), Bern 1990.
- Serra** 2007: Richard Serra Sculpture: Forty Years Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York vom 3. Juni – 10 Sept. 2007.
- Serrano** 2003: Mari Serrano, Bewegte Blicke auf die Lorzenebene, Zugerpresse Nr. 34, 29. April 2003, S. 18.
- Sieverts** 1997: Tom Sieverts, Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land, Braunschweig 1998.

- Sieverts** 1998: Tom Sieverts, Die Stadt in der Zweiten Moderne, eine europäische Perspektive. Informationen zur Raumentwicklung, Nr. 7/8, 1998, S. 455-473.
- Simmel** 1903a: Georg Simmel, Über räumliche Projektionen sozialer Formen, in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Jürg Dünne/ Stephan Günzel (hrsg.), Frankfurt 2006.
- Simmel** 1903b: Georg Simmel, Soziologie des Raumes auf: <http://socio.ch/sim/rau03.htm> (08.08.2010).
- Stadtrat Zug** 2009: Kulturstrategie (mit Anhang Ideenkatalog), Stadtrat Zug (hrsg.) auf: http://www.stadtzug.ch/dl.php/de/20010612125422/05.05_Kulturstrategie.pdf (28.08.2010).
- Stegmann** 1995: Markus Stegmann, Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen, Tübingen 1995.
- Steiner/Esche** 2007: Mögliche Museen, Barbara Steiner/Charles Esche (hrsg.), Köln 2007.
- Steiner** 2007: Barbara Steiner, Zwischen Widerständigkeit und Komplizenschaft, in: Mögliche Museen, Steiner, Barbara/Esche Charles (hrsg.), Köln 2007.
- Stemmrch** 1998: Gregor Stemmrch, Vorwort, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Gregor Stemmrch (hrsg.), Dresden 1998.
- Tigler** 1963: Peter Tigler, Die Architekturtheorie des Filarete, München 1963.
- Tinguely** 1982: Tinguely, Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich 11.6.-8.8.1982, Zürich 1982.
- Urban Research and Architecture** 2008: Beyond Henri Lefebvre auf: <http://www.henrilefebvre.org/hlt/> (08.08.2010).
- Van der Klij**, Leo 2010, Leo van der Klij, Website auf: <http://www.leovanderkleij.com/kawamata%20project/kawa01.html> (05.09.2010).
- Violand-Hobi** 1998: Heidi E. Violand-Hobi, Daniel Spoerri. Biographie und Werk, München 1998.
- Vitruv** 1987: Marcus Vitruv. Baukunst, Bd. 1, Buch 1, (Kapitel III), übersetzt von August Rode, Zürich und München 1987.
- Vogel** 1991: Maria Vogel, Achermann. Aussen – Innen, in: Skulptur Innerschweiz, Ausst.-Kat., Villettpark, Cham 1991.
- Warnke** 1987: Martin Warnke, Kunst unter Verweigerungspflicht, in: Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre, Volker Plagemann (hrsg.), Köln 1989.
- Warnke** 2000: Martin Warnke, Für Vergangenheit und Zukunft – Zurückhaltung in der Gegenwart, in: Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte?, Uwe M. Schneede (hrsg.) Köln 2000, S. 58-64.

United Nations, Departement of Economic and Social Affairs 2009: World Urbanisation Prospects: auf: http://esa.un.org/unpd/wup/CD-ROM_2009/WUP2009-F02-Proportion_Urban.xls

Zevi 1995: Adachiara Zevi, Sol LeWitt. Critical Texts, Rom 1995.

Zschokke 1985: Walter Zschokke, Urhüttenersatz, in: Fünf Punkte in der Architekturgeschichte, Katharina Medici-Mall (hrsg.), Stuttgart 1985.

Abbildungen



Abb: 1 Transitstadt Zug, 2004, Fotografie.



Abb: 2 Blick von Zug, Richtung Norden; die Lorzenebene, 2002, Fotografie.



Abb: 3 InnenAussen, Werkstatt Lorzenebene. Kinder und Jugendliche entwerfen die Zwischenstadt. 16.05.-16.06. 2001, Ausstellung im Kunsthaus Zug.

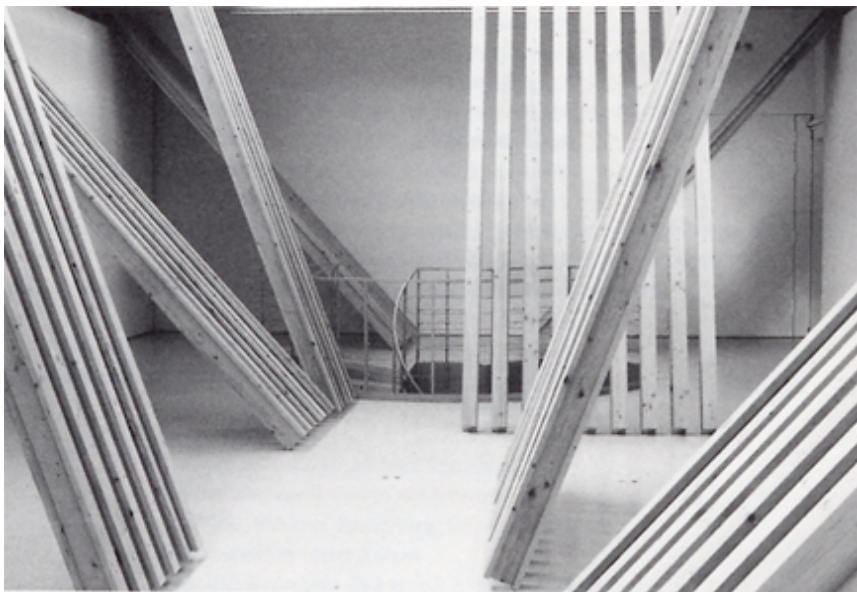


Abb: 4 Jo Achermann, „Holzinstallation“, 2002, Fichtenholz, Masse unbekannt.

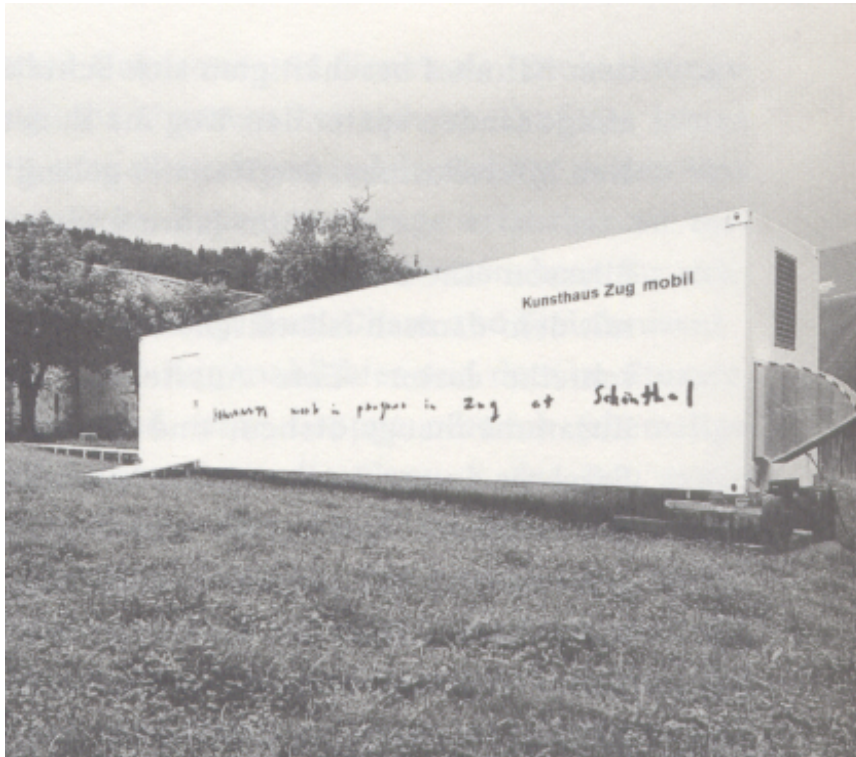


Abb: 5 „Zug mobil“, Aussenansicht.

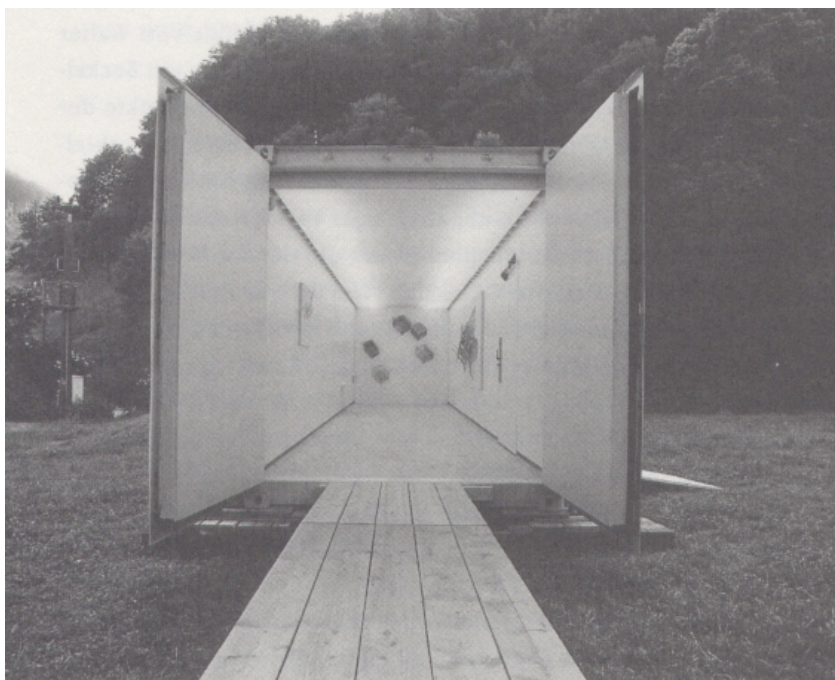


Abb: 6 „Zug mobil“, Innenansicht.

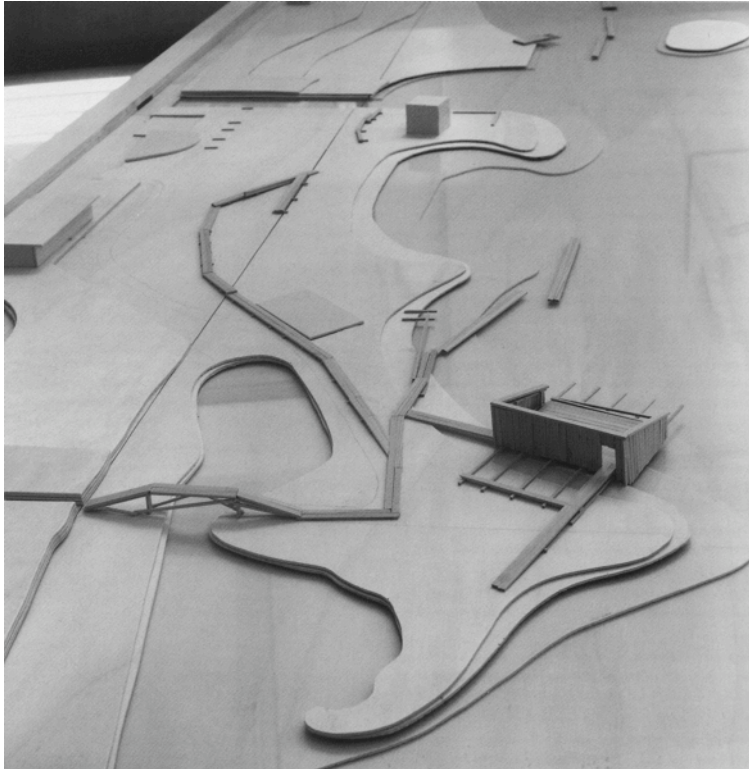


Abb: 7 Kawamata, Modell zu „Brüggli Lakeside Promenade: Walkway“.



Abb: 8 Kawamata arbeitet mit Jugendliche zusammen an der „School Pass Structure“, im Schulhaus Sternmatt 2, in Baar.



Abb: 9 Kawamata, „Passage to the Kunsthaus“, Zug.



Abb: 10 Kawamata, „Wooden Circle Benches at Landsgemeindeplatz“, Zug.



Abb: 11 Kawamata, „Brüggli Lakeside Promenade“, Zug



Abb: 12 Kawamata, „Hut and Walls at Strandbad“, Zug



Abb: 13 Kawamata, „Yetty for YELLOW“, Zug

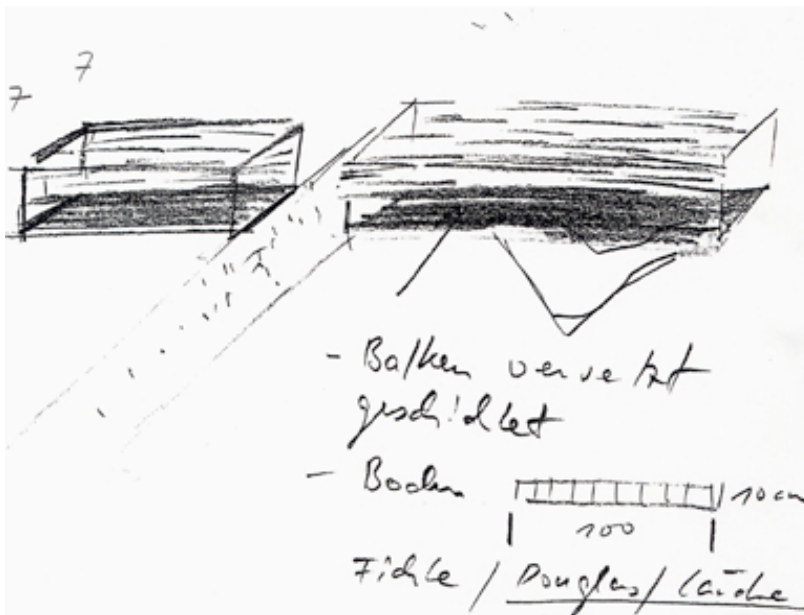


Abb: 14 Achermann, Skizze zum 1. Konzept für das Projekt in der Lorzenebene, 2002, Fichte, Lärche oder Douglas, 100 x 10 cm, Balken versetzt geschichtet.

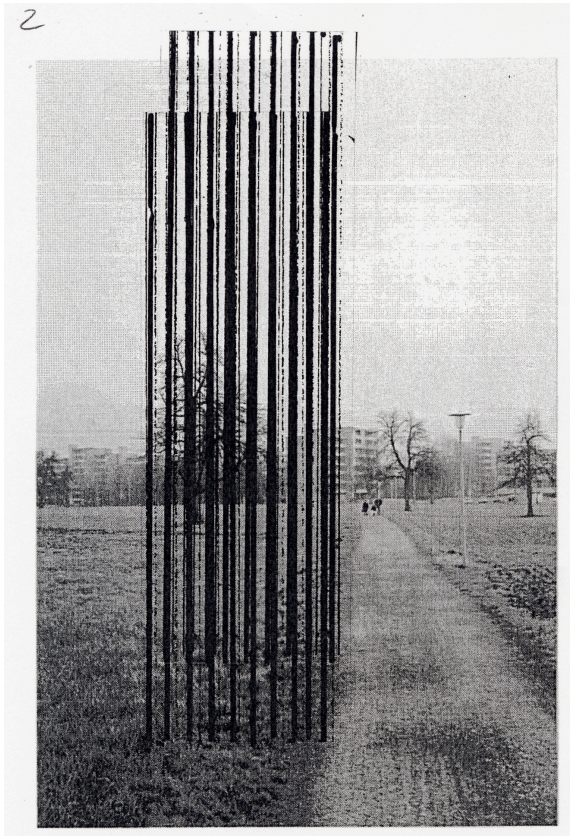


Abb: 15 Achermann, Skizze zum 2. Konzept für das Projekt in der Lorzenebene, 2002, Fichte, Lärche oder Douglas, Masse unbekannt.

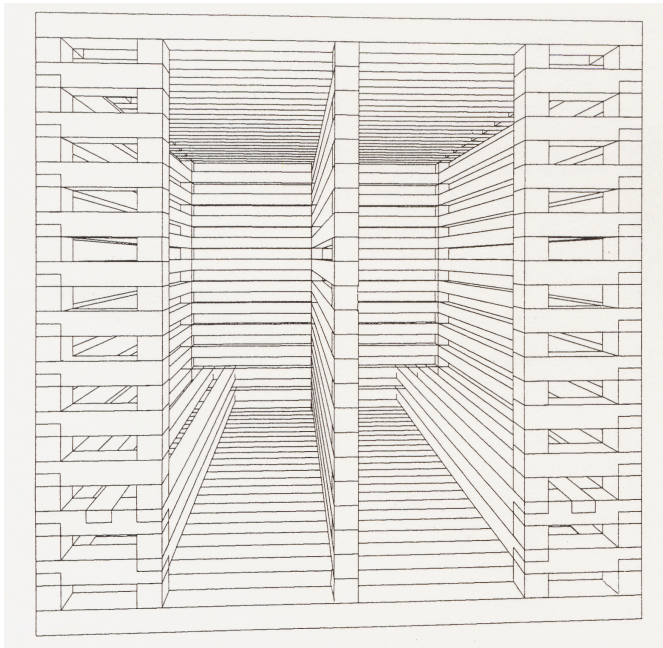


Abb: 16 Achermann, Skizze zu „Holzkubus“, 2002.



Abb: 17 Lageplan der fünf Holzkuben in der Lorzenebene, 2004.



Abb: 18 Achermann, „Horizont-Verflechtung – fünf Holzkuben in der Lorzenebene“, Kubus Nr. 4, 2003, Fichte, 2,5 x 2,5 m, Lorzenebene.

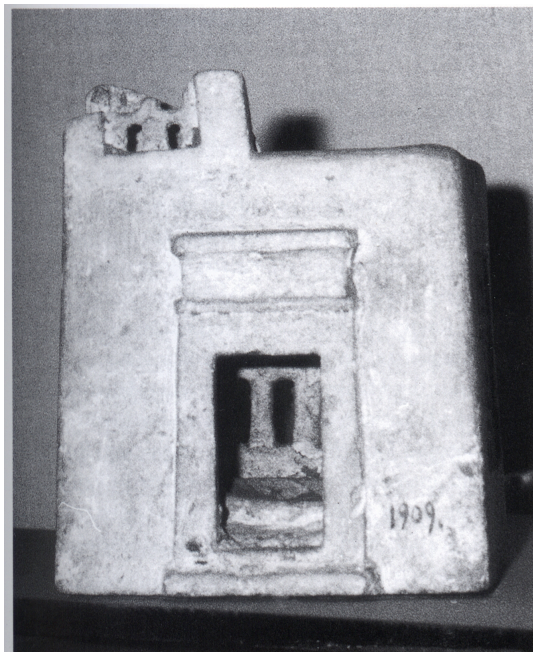


Abb: 19 Hausmodell, ca. 1990 v. Chr., H 13 cm, Grundfläche 10 cm, Ägyptisches Museum Kairo.

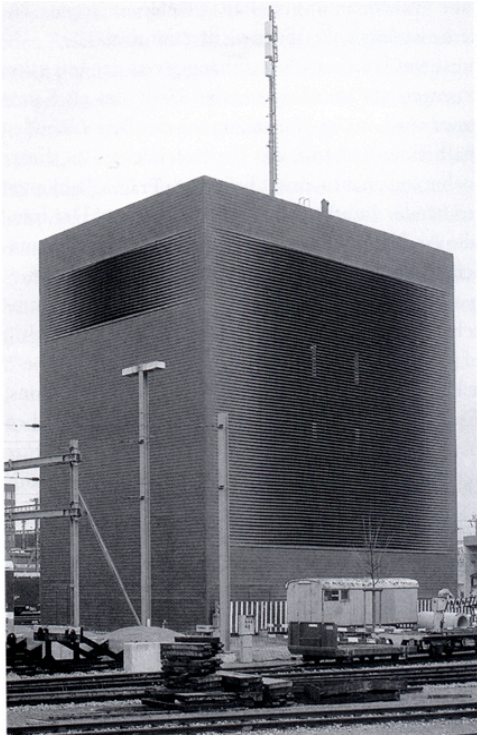


Abb: 20 Herzog & deMeuron, Stellwerk auf dem Wolf, Basel, 1992-1995.



Abb: 21 Sol LeWitt, „Cube“ 1994, Long-term to the Parco degli uccelli, La Selva, Paliano, Italy.

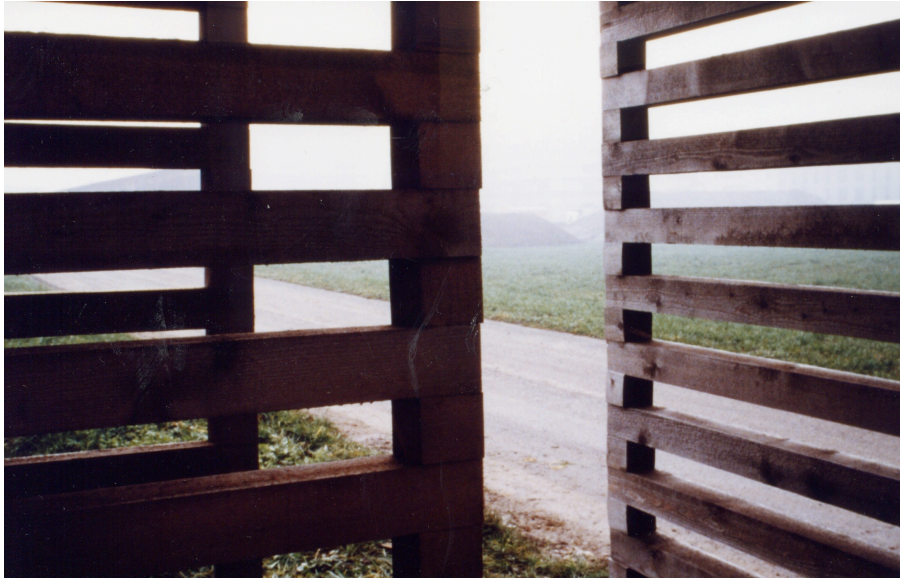


Abb: 22 Achermann, „Horizont-Verflechtung – fünf Holzkuben in der Lorzenebene“, Kubus Nr. 1, 2003, Fichte, 2,5 x 2,5 m, Lorzenebene.



Abb: 23 Schutzhütte, Terra Amata bei Nizza, um 400 000 v. Chr., Rekonstruktionsversuch, Modell.



Abb: 24 Achermann: „Balance“, Fichte, Durchmesser 13cm, Länge 9m 1989, Polen, Kazimierz Dolny.



Abb: 25 Achermann: „Turm“, 1997, Eichenholz, Länge 2m, Breite 2m, Höhe 6m, UBS, Stans.

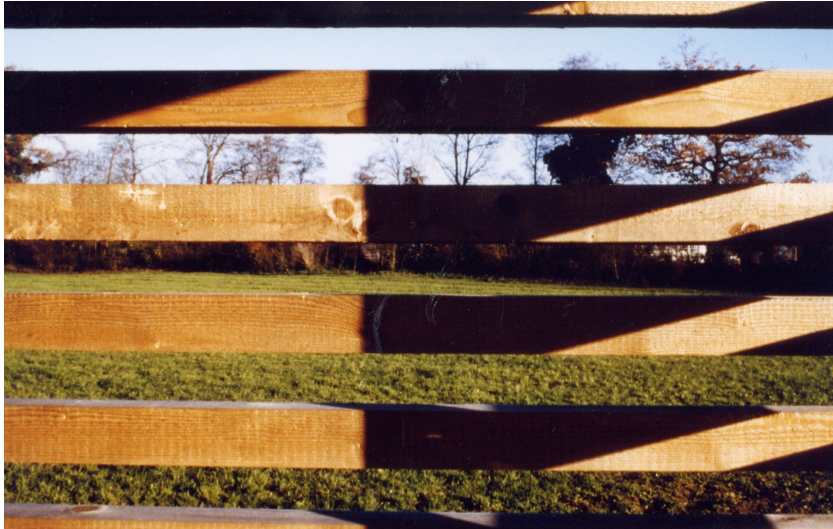


Abb: 26 Achermann, „Horizont-Verflechtung – fünf Holzkuben in der Lorzenebene“, Kubus Nr. 5 (Detail), 2003, Fichte, 2,5 x 2,5 m, Lorzenebene.



Abb: 27 Alexander Rodčenko, „Raum mit Leica“, 1934, Schwarz-Weiss Fotografie.



Abb: 28 Achermann, „Horizont-Verflechtung – fünf Holzkuben in der Lorzenebene“, Kubus Nr. 2 und 3, 2003, Fichte, 2,5 x 2,5 m, Lorzenebene.



Abb: 29 Achermann, „Horizont-Verflechtung – fünf Holzkuben in der Lorzenebene“, Kubus Nr. 4, 2003, Fichte, 2,5 x 2,5 m, Lorzenebene.

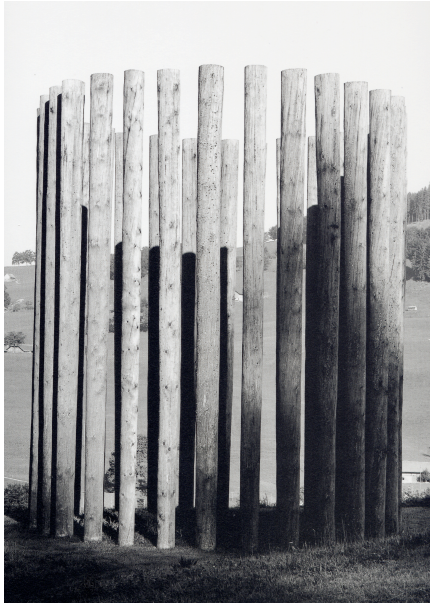


Abb: 30 Achermann, „Ohne Titel“, 1991, Fichtenholz, D 6 m, H 7 m, Villettpark Cham; seit 1992 in La Roche (Freiburg).



Abb: 31 Achermann, „Ohne Titel“, 1993, Fichtenholz, D 1,7 m, H 6 m, Galerie Stiftung Ital Reding-Haus.



Abb: 32 Achermann, „Zwei Rauminstallationen“, 1992, Fichte, Masse (keine Angaben), Galeria Sztuki Współczesnej „AWANGARDA“, Wrocław/Breslau, Polen.

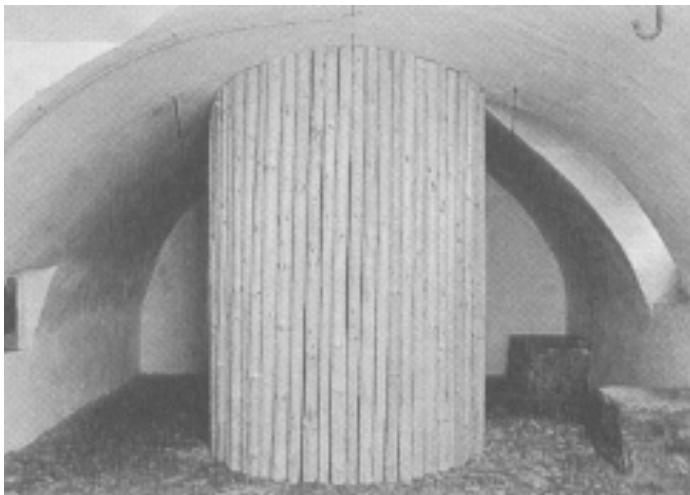


Abb: 33 Achermann, „Innen-Raum“, 1995, Fichtenholz, D 2 m, H 2,5 m, Galerie Hofmatt, Sarnen.

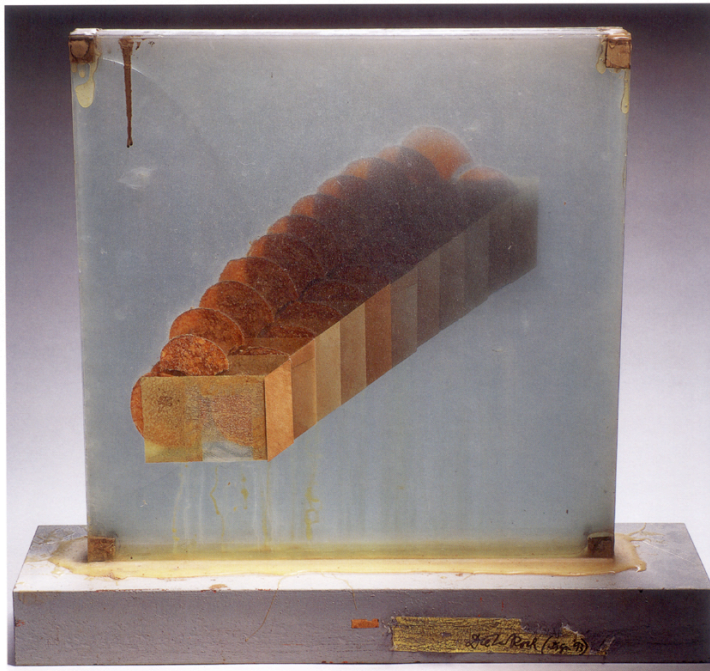


Abb: 34 Dieter Roth, „Wurstwolke“, 1969, Wurstscheiben und Papier zwischen Glasscheiben auf Eisensockel, 51 x 57 x 16 cm, Düsseldorf.

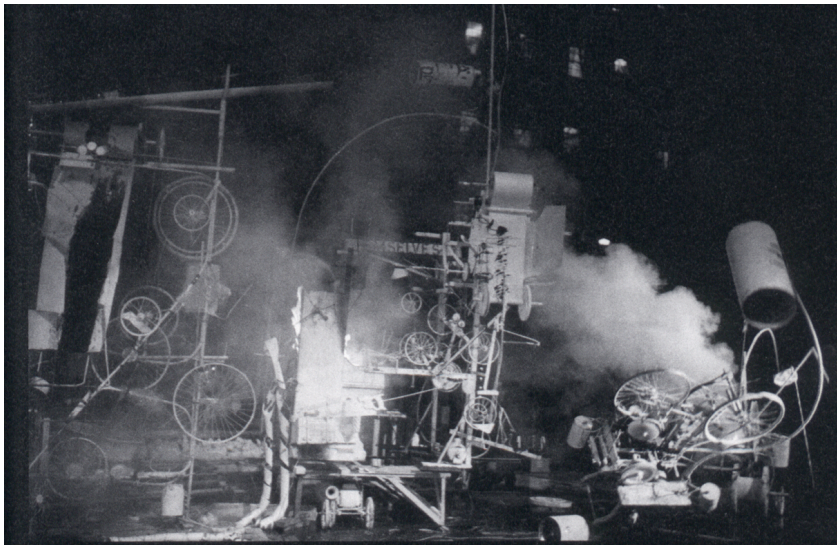


Abb: 35 Jean Tinguely, „Hommage à New York“, 17.3.1960, New York, The Museum of Modern Art.



Abb: 36 Kawamata am Landsgemeindeplatz, Zug.



Abb: 37 Tadashi Kawamata, „Wooden Circle Benches at Landsgemeindeplatz“, Zug.



Abb: 38 Tadashi Kawamata, „Slip in Tokorozawa“, Tokorozawa, 1983.



Abb: 39 Tadashi Kawamata, „Destroyed Church“, Documenta 8, Kassel, 1987.



Abb: 40 Tadashi Kawamata, „Colonial Tavern Park“, Toronto, 1989.



Abb: 41 Tadashi Kawamata, „Roosevelt Island“, New York, 1992.



Abb: 41 Tadashi Kawamata, „Frauenbad“, Limmat, Zürich, 1993.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Website der Stadt Zug, auf: www.stadtzug.ch/de/portrait/fotoalbum (04.08.2004).

Abb. 2: Website der Stadt Zug, auf: www.stadtzug.ch/de/portrait/fotoalbum (07.09.2010).

Abb. 3: Werkstatt Lorzenebene auf: http://www.kunsthausezug.ch/gfx/kvermittlungsbilder/2008/einblicke/rz/werkstatt_lorzenebene.pdf (07.09.2010).

Abb. 4: Jb. 2002, S. 7.

Abb. 5: Jb. 2003, S. 10.

Abb. 6: Jb. 2003, S. 10.

Abb. 7: Kawamata 2000, S. 94.

Abb. 8: Kawamata 2000, S. 98.

Abb. 9: Kawamata 2000, S. 17.

Abb. 10: Kawamata 2000, S. 21.

Abb. 11: Kawamata 2000, S. 28.

Abb. 12: Kawamata 2000, S. 26.

Abb. 13: Kawamata 2000, S. 23.

Abb. 14: Privatarhiv Jo Achermann.

Abb. 15: Privatarhiv Jo Achermann.

Abb. 16: Privatarhiv Jo Achermann.

Abb. 17: Archiv Kunsthaus Zug.

Abb. 18: Aufnahme Jo Achermann, 2003-2005.

Abb. 19: Busch-Sperveslage 1999, S. 21.

Abb. 20: Buchert, S. 475.

Abb. 21: Sol LeWitt 2000, S. 289.

Abb. 22: Aufnahme Jo Achermann, 2003-2005.

Abb. 23: Klotz 1991, S. 18/19.

Abb. 24: Achermann 1997, S. 8.

Abb. 25: Achermann 1997, S. 35.

- Abb. 26:** Aufnahme Jo Achermann, 2003-2005.
- Abb. 27:** Gassner 1982, Bild 146.
- Abb. 28:** Aufnahme Jo Achermann, 2003-2005.
- Abb. 29:** Aufnahme Jo Achermann, 2003-2005.
- Abb. 30:** Achermann 1997, S. 21.
- Abb. 31:** Achermann 1997, S. 9.
- Abb. 32:** Brentini 2000, S. 120.
- Abb. 33:** Achermann 1997, S. 9.
- Abb. 34:** Dobke 2002, S. 90.
- Abb. 35:** Tinguely 1982, S. 17.
- Abb. 36:** Kawamata 2000, S. 83.
- Abb. 37:** Kawamata 2000, S. 85.
- Abb. 38:** Kawamata 1995, S. 19.
- Abb. 39:** Kawamata 1995, S. 49.
- Abb. 40:** Kawamata 1995, S. 55.
- Abb. 41:** Kawamata 1995, S. 87.
- Abb. 42:** Kawamata 1995, S. 64.

Curriculum Vitae

Jessica Stiburek
Müllerstrasse 48
8004 Zürich

Geburtsdatum: 28.02.1978

Heimatort: Zürich/ZH

Tel.: 076 380 34 39

E-mail: jessica.stiburek@gmail.com

Ausbildung

2008-2010 Weiterbildung zum Master of Advanced Studies in Kulturmanagement an der Universität in Basel

2000-2005 Studium der Kunstwissenschaften, Wirtschaftsinformatik und Soziologie an der Universität Zürich mit Abschluss als lic. phil. Kunsthistorikerin; Lizentiatsarbeit: „Jo Achermann – Horizontverflechtungen in der Lorzenebene“

2003 Austauschsemester an der Prager Karlsuniversität

1992-1999 Kantonsschule Wiedikon, Zürich mit Maturitätsabschluss Typus B

Praktische Tätigkeit

seit 2005 Art Underwriterin und Kunstspezialistin bei der UNIQA Versicherung AG

Juli-August 2005 Amt für Städtebau der Stadt Zürich, für die Reihe „Baukultur in Zürich“, Band 5

Juli-August 2004 Kunstmuseum Winterthur, Praktikum; Mitorganisation der Ausstellung „Kimber Smith“

April-Mai 2004 Kunsthaus Zug, Praktikum; Mitarbeit am Projekt „Kunsthaus Zug mobil“ im Rahmen der Förderung von Kunst im öffentlichen Raum

März-Juli 2004 Tutorat am Kunsthistorischen Institut Zürich zum Thema „Macht und Ohnmacht der Kunst, künstlerische Tendenzen der 90er Jahre“